Mihai Dragomirescu



MEDICINA ŞI ARTA PLASTICĂ

FACLA

MIHAI DRAGOMIRESCU

MEDICINA
ŞI
ARTA PLASTICĂ



EDITURA FACLA
Timişoara, 1986

INTRODUCERE

În numeroase lucrări de istoriografie a artei sau de estetică, apar întrebări aflate la confluența artei cu biologia și medicina și care au primit răspunsuri mai mult sau mai puțin mulțumitoare :

„În ce măsură și cu ce mijloace au reușit marii plasticieni să contribuie la înțelegerea ființei umane ca entitate biologică, în ipostazele sale normale sau paranormale ?"

„În ce fel a fost asimilată biostructura umană în diversele etape de emancipare a artelor plastice ?"

„Care au fost echivalările plastice ale normalității, bolii, suferinței, cronologiei umane și a morții ?"

„În ce măsură au acceptat plasticienii limita dintre normal și patologic ?"

Aceste întrebări conduc la ideea că așa numitele arte „vizuale" conțin o formulă intrinsecă biologică, încă insuficient valorificată. De altfel aceasta nu e unica și depășește cu mult scopul artei de a crea plăcere [1] ; o bogată bibliografie modernă atestă faptul că realizările artistice autentice tolerează sistematizări și delimitări, cu singura condiție ca acestea să nu eșueze în didacticism. Liniile de forță, vectori „misterioși" ai creației, exploziile deschizătoare de drumuri, scapă – deseori – celor mai savante formule. Ele primesc însă noi valențe interpretative, dacă sînt adjudecate prin prisma unor coordonate istorice, psihosociale sau biologice.

Formula *istorică* (artă antică, medievală, renascentistă, modernă) este, probabil, cea mai puțin acoperită de autenticitate. Ea are rolul de a crea, în mintea celui care se inițiază, opinia după care marile epoci istorice au reprezentat totodată arii de demarcație estetică sau stilistică. Această modalitate, foarte corectă la prima vedere, are totuși nevoie de o serie de amendamente. E foarte dificil de a explica în ce fel și fără o aparentă filiație conceptuală și temporală, Jacopo della Quercia din Siena ajunge „prematur" la concluziile lui Michelangelo în aria tragicei grandori a dramei

umane, prin ce forţă Giotto transmite „imaginaţia tactilă" lui Masaccio peste hotarul unei epoci, prin ce elemente de continuitate „impersonalismul" lui Piero della Francesca va ajunge cuvînt de ordine la impresionişti, adăugind, în fine, că arta lui Klee, Chagall sau Henry Moore face trimiteri – cel puţin indirecte – la plastica preistorică.

E destul să mai amintim faptul că renaşterea toscano-veneţiană are mai multe deosebiri decît asemănări cu ciclul franco-flamand sau german, atît în procedură cît şi în conţinut. Germain Bazin [2] întîmpină multe dificultăţi in încercarea sa de a introduce în stiluri şi curente arta plastică a secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea.

Formula *procedurală*, ingenios dezvoltată de numeroşi esteticieni, pare deosebit de utilă în definirea relaţiei organice dintre creator şi obiectul creaţiei. Redusă la ipostazele esenţiale, ea delimitează mai multe trepte, care în acelaşi timp pot fi acceptate ca nivele de emancipare a artelor plastice :

– treapta ilustrativ-narativă (de pildă în arta antică, în şcoala sieneză, la flamanzii şi olandezii timpurii) ;

– treapta euritmic-interpretativă (renaşterea toscano-veneţiană) ;

– treapta trăirilor interioare (psihosenzorială) : (de la baroc la romantic) ;

– treapta percepţiei directe (impresionism) ;

– treapta independenţei obiectuale (începînd cu grupul inovator Kandinsky-Mondrian şi pînă la substanţa nonfigurativă contemporană).

Are sau nu o acoperire estetică – cel puţin intercauzală – viziunea medicală a artelor plastice ?

Dacă am reduce unghiul de incidenţă la elementul morfologic, problema apare epuizată. E destul să amintim ireproşabila demonstraţie a lui Panofsky [3], din care rezultă că o teorie a proporţiilor umane a funcţionat de la cadrilagiul egiptean pînă la seturile anatomice ale lui Dürer, după care a devenit nu atît neinteresantă cît inoperantă.

Dacă însă vom acorda medicinei şi biologiei conţinutul său modern, incluzînd alături de biostructură, cinetică, postură şi senzoriu, stările afectiv-emoţionale, patologia somatică sau psihică, atributele cronologice şi bioecologice, vom constata că formula biologică a creaţiei plastice este foarte complexă şi principala temere rezultă din dificultăţile de a o cuprinde integral. Încă de la primele aprofundări vom constata o serie de elemente surprinzătoare :

a) Artele plastice au descoperit biostructura umană secvențial, similar unui proces de creație cosmică. Astfel, în intervalul cuprins între Egiptul antic și Renaștere a fost explorată mai ales morfologia, de la baroc la romantic s-au delimitat atributele psiho-senzorial-afective, pentru ca în arta modernă să asistăm la biostructuri umane recreate.

b) Segregarea între normal și paranormal funcționează doar pînă la finele Renașterii : hieratismul egiptean ca și armonia greacă se împacă greu cu anormalitatea[4], evul mediu și Renașterea acceptă mai ales suferința biblică. Marea expansiune barocă și apoi cea romantică estompează limitele normalității, ceea ce corespunde mai bine cu adevărurile biostructurii umane. De aci derivă și asimilările pe care ne-am luat permisiunea de a le face : El Greco (onirismul spiritualizat), Rubens (senzualitatea), Rembrandt (tenebrele sufletești), Ribera (imagistica durerii), Brouwer (explozia instinctuală), Goya (competiția rațiunii cu grotescul), Desiderio, Piranesi (anxietatea), Géricault (naufragiul uman), Delacroix, Rodin (pateticul) etc.

c) În arta modernă nu se mai simte nevoia delimitării normalității de patologie, datorită modificării crezului estetic. Destabilizările biologice și mai ales bioecologice, induse de civilizație, determină deopotrivă destabilizări ale biostructurii umane. A crea plastic împotriva acestei noi realități înseamnă a confecționa o artă anacronică. Labilizarea biostructurii umane se produce prin supratensionare, reconstituire și plăsmuire.

Treptele de înțelegere plastică a biostructurii umane nu puteau fi însă ocolite. Gîndirea umană este supusă legilor procesualității, existînd o anumită filogenie a raționalului. Înainte de a abstractiza, omul dorește să înțeleagă elementele problemei, ceea ce este legitim și onest. Istoria se învață înaintea sociologiei, anatomia înaintea fiziologiei, structura înaintea funcției. Uneori, echilibrul senzorial-perceptiv poate fi zdruncinat de ecuațiile spirituale supradimensionate, care prin scurtcircuitări ajung mai repede la esențe. Stupefacția de moment este însă ulterior dimensionată, clasată și explicată, restabilindu-se filiația. Abstractul a existat permanent, fiind un atribut de provizorat ; ceea ce e astăzi foarte abstract, mîine va fi ori foarte concret ori nimic[5].

Angajîndu-se la o prezentare relativ cronologică a semnificațiilor biologice și medicale în creația plastică, nu ne-am propus deloc să interferăm cu domeniul istoriei artelor, întrucît ne depășește, în cel mai strict sens profesional. În speță, nu dorim decît să comunicăm trăirile și gîndurile unui biolog în fața reprezentărilor ființei umane, în spiritul respectului față de

opiniile esteticienilor, care ne-au călăuzit consistent în concretizarea acestui eseu, pe care îl prezentăm ca o propunere de etapă.

Paginile ce urmează doresc să demonstreze încă o dată că educaţia estetică este convergentă cu umanismul implicat de disciplinele biomedicale.

Autorul

1. STRUCTURA UMANĂ ÎN ARTA PREISTORICĂ

1.1. INTERPRETAREA MORFOLOGIEI UMANE ÎN PREISTORIE

Strămoşul nostru îndepărtat s-a reprezentat pe sine, fie izolat de structurile mediului, fie în ambianţă compoziţională cu flora şi mai ales cu fauna vremii. Corelaţiile figurative cu mediul animalier au fost frecvente, ca un revers al legităţii după care proteina animală a reprezentat sursa principală a progresului biologic şi social. Această noţiune este consistent ilustrată de faptul că „primitivismul" (în sensul pauperităţii creatoare) se pulverizează o dată cu apariţia vînătorului de reni.

Un mare număr de lucrări[1, 2, 3, 4, 5, 6, 7] au încercat să definească natura intimă a reprezentării fiinţei umane în preistorie şi în legătură cu aceasta, modalitatea de inserţie a acestei reprezentări în secvenţele de ansamblu ale plasticii cu tematică umană.

În principiu, se diferenţiază două maniere de analiză a plasticii preistorice :

— prezentarea directă a „ceea ce se vede", însoţită de comentarii generale fără implicaţii de ordin stilistic ;

— tendinţa de a supune reprezentările biologice unor evaluări estetice, evident prin prisma criteriilor şi unităţilor de măsură contemporane.

Prima categorie, cea „descriptivistă", se axează preferenţial pe arealele etnografice de referinţă : zona franco-cantabrică şi a Spaniei estice, zona palestiniană şi perimediteraniană, cele patru centre Africane (Sahara-Atlas, Fezzan, deşertul nubio-libian şi arealul sudafrican), zona sud-americană şi nord-australiano-neozeelandeză. Analiza bazată pe criteriul temporal (paleolitic, mezolitic, neolitic, eneolitic cu subdiviziunile respective) este utilă sub raport antropologic, dar e mai puţin eficientă pentru adjudecarea sensurilor plastice ale biostructurilor. Din punctul de vedere al conştiinţei biologice şi al meşteşugului artistic, civilizaţia preistorică se defineşte prin dinamici comunitar-ecologice relativ independente şi prin direcţii evolutive în zig-zag, cu numeroase salturi şi regresiuni epigonice,

induse de un complex de factori, între care frămîntările şi metamorfozele mediului natural nu au fost de neglijat.

În pictura marilor areale africane se pot delimita astfel două modalităţi esenţiale de reprezentare umană :

A. Stilul Africii de Nord (parţial asemănător cu cel franco-cantabrian), caracterizat prin :

— apariţie a structurii umane frecvent în ambianţa animalieră (cu mai mare densitate umană pe picturile rupestre din Sierra-Leone şi Nigeria actuală) ;

— elementul geometric repetabil de substructură este unghiul (icul, pana de despicat) ;

— mărirea (pînă la exagerare) a planurilor frontale — de pildă capul animalului, ce se repede, e prezentat din incidenţă frontală.

Toate aceste elemente, care pot fi găsite din spaţiul nilosaharian pînă în zonele Africii centrale, sugerează asprimea parametrilor vitali, acuitatea luptei pentru supravieţuire.

B. Stilul Africii de Sud, extins între Zambezi, Transvall şi Capetown, manifestat esenţial prin picturi rupestre, se caracterizează prin :

— biostructuri umane în diverse ipostaze compoziţionale ;

— sublinierea biologicului prin policromie (chiar cu o simbolică elementară) ;

— posibilităţi nete de identificare a sensurilor compoziţiei (vînătoare, dans, procesiuni, sfaturi) ;

— dinamism anatomic, biostructura umană apărînd în postùri diverse sau cu gesticulaţie irepetabilă, nestereotipă.

Este evident că pictura cu temă biostructurală a Africii de Sud s-a emancipat sub auspiciile unei mai mari stabilităţi bioecologice, permiţînd opţiuni şi inovaţii cu o simbolistică mai complexă, cu forme rotunde sau curbate, mai adecvate morfologiei umane. Pe măsură ce înaintează spre nord, stilul Africii sudice devine tot mai compoziţional, cu proliferarea reprezentărilor umane. Din varianta nordică a stilului sudic îşi trage seva biostructura umană a Egiptului antic (trecînd prin episodul kuşit) şi în mare măsură reprezentarea umană în Mesopotamia, elementul de filiaţie directă fiind conturarea fermă a planului frontal, ceea ce va deveni ulterior „legea frontalităţii".

Deşi reconstituirile dinamice sînt dificile, se poate afirma că, în linii mari, în reprezentarea biostructurilor, lumea preistorică a parcurs o treaptă sincretică, decisiv emanată din confruntarea cu natura şi mitul şi o treaptă decorativă, depăşind arealul utilitarului. În perioadele de stabilitate, relaţiile dintre om şi mediu au generat o lume imaginară, prima treaptă a creaţiei simbolico-abstracte, care avea să devină o modalitate curentă, o raţiune artistică. Astfel, pe o singură suprafaţă la Altamira sau la Vézère se poate identifica trecerea de la imitaţie (sau autoimitaţie) ingenuă la interpretarea convenţională a biostructurii umane. Exceptînd treapta „infantilă", în care omul e figurat cu simbolurile repetabile ale copilului (un cerc mai mic pentru cap, unul mai mare pentru trunchi, beţe

pentru membre, linii și puncte pentru proeminențele faciale), precum și treapta „naturalistă" (cu transcrierea de la model la figurație a structurilor și proporțiilor), restul reprezentărilor rupestre trădează o logică matură, o înțelegere a semnificațiilor și chiar o găsire a elementelor simbol în măsură să înlocuiască structurile reale (ceea ce va redescoperi după mult timp în arta modernă Paul Klee, cu justificări doctrinale). Dar tocmai trecerea de la reprezentarea infantil-naturalistă la interpretarea simbolist-abstractă se consideră *astăzi* a delimita pre-esteticul de estetic. Probabil că stilizarea umană derivă din stilizarea animală, deoarece, în lungile sale incursiuni, precum și în îndeletnicirile casnice, omul a repetat la infinit actul disecției animalului, constatînd cu surprindere asemănările cu propria-i anatomie (mușchi, oase și tendoane, forme, tensiuni, curbe), intuind astfel vecinătatea filiațională.

Un nivel similar de maturizare se poate identifica în zona Amurului și a Chinei arhaice, în America de Nord, Australia, Noua-Zeelandă etc. Elementele ce definesc aceste areale sînt următoarele [8] :

— o evidentă tendință de stilizare ;

— corelarea simbolismului cu schematizarea (de pildă accentuarea unor trăsături sau gesturi definitorii sau semnificative, adaosul unor elemente plăsmuite cu neglijarea altor elemente reale — germenele insolitului) ;

— reprezentarea dedublată a capului (bunăoară : figurarea a două profiluri la colectivitățile care foloseau masca rituală) ;

— dislocarea unor elemente de detaliu structural (mutarea în sedii convenționale) ;

— înlocuirea unor elemente anatomice cu altele (substituirea unui profil uman cu un detaliu animal, a ochiului cu o articulație) ;

— reprezentarea premeditată (și nu intuitivă) a structurilor anatomice, cu accentul pe schițări sau mișcări sugerate, mergînd uneori chiar pînă la negarea expresionistă a vizibilului.

1.2. CAUZALITĂȚI ECOLOGICE

La o analiză statistică a 400 de reproduceri, culese din referințe bibliografice de circulație, constatăm că nu agresivitatea sau cruzimea sînt cele mai frecvente stări de spirit identificate în plastica preistorică.

Din fig. 1 vedem că plastica preistorică reprezintă mai mult narațiuni ale universului (material sau mitic) decît descărcări instinctuale.

S-a vorbit mult despre caracterul naturalist-erotic al unor producții cu temă antropomorfă din plastica vest-asiatică și din zona Fezzan-Sahara-Atlas ; nuduri cu expunere ostentativă a anatomiei genitale, scene de împreunări mai mult sau mai puțin simbolizate. Analiza lor mai profundă demonstrează că, de fapt, grupările etnice respective erau de o pudicitate genuină și de o castitate excesivă. Amintitele scene, prezente din epoca

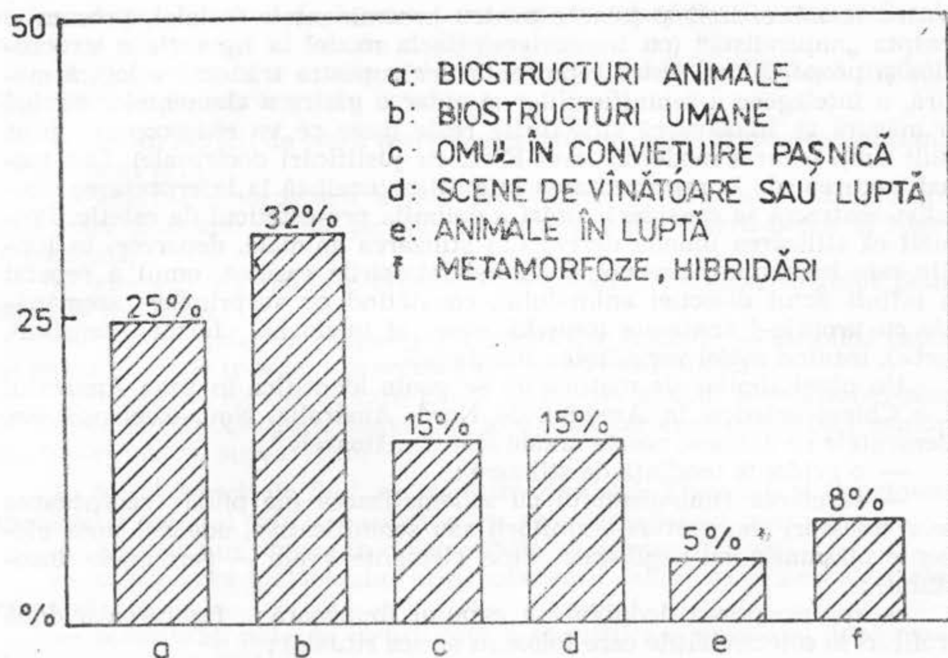


Fig. 1. Reprezentări prioritare în arta preistorică

mijlocie a pietrei, au o semnificație mitică, simbolizînd fertilizarea pămîntului (femeia) de către cer (bărbatul), o adevărată geneză cosmică, așa cum apare în dansul creator al zeului Șiva la indieni și care poate fi recunoscută în arta modernă la Henry Moore.

Credem că nici supraevaluarea sincretismului[9] nu se adecvează cu ansamblul plasticii biostructurale preistorice. Sincretismul se obiectivează prin absența unor vectori intenționali, ai deciziei lucid cristalizate, eliminîndu-se astfel frontiera dintre activitățile vitale cotidiene (experiența practică, cultul, totemismul, comunicarea interumană) și structurile cu valențe estetice autentice. Pentru argumentarea artei sincretice preistorice se recurge deseori la raționamente sofisticate, mai mult complicate decît complexe, ce deplasează granița dintre „artistic" și „utilitar" cînd în dreapta, cînd în stînga, ceea ce nu duce mai departe decît la concluzia, de mult știută, după care elementele artistice s-au edificat treptat din cele nonartistice, printr-un îndelungat proces de selecție.

Fără îndoială că experiența vitală, mitul și magia, erotismul sau empatia, au reprezentat factori de fecundare și chiar de selecție valorică și această noțiune devine foarte utilă în cazul studiului cronologic sau al vectorilor de difuziune a artei preistorice. În momentul în care însă reprezentări plastice efectuate cu milenii în urmă tolerează asimilări cu parametrii estetici actuali, trebuie să admitem fie imobilismul social (ceea

ce e absurd), fie autentificarea valorii lor artistice, în limitele unor permanențe interpretative.

Deosebit de frapantă apare antropologia „dedublată". Cel mai probabil ea reprezintă simbolizarea unor cupluri psihosociale care au funcționat atît în preistorie cît și în etape ulterioare : cuplul față-mască, față-tatuaj (omul și simbolul său mitic, autorul și funcția sa), normalitate-magie, comunitate-ierarhie, natural-supranatural etc. Dedublarea este deseori asimetrică, întruchipînd inegalitatea (ca pondere) cuplului simbolizat. Dacă afirmația lui Franz Boas [10], conform căreia dedublarea ar reprezenta tentativa de a transpune pe suprafețe plane a structurilor cu trei dimensiuni, e adevărată, atunci ubicuitatea procedurii „cubiste" (Picasso) devine plauzibilă.

În preistorie, reprezentarea umană prin procedee imitativ-puerile este minoritară. După cum remarca Faure [11], vînătorul de reni nu e un troglodit ; el depășește substanțial trăsăturile artei infantile, creind raporturi organice între forme, elaborînd simboluri, stilizări și abstractizări (vezi siluetele de la Gravitania, Venus din Willendorf). Menhirele cu figuri feminine de la Aveyron, pueril modelate, rămîn un fenomen izolat. În schimb, în spațiul nilo-saharian, a trecut relativ puțin timp de la statuile inform-antropomorfe în ronde-bosse de la Badari, pînă la compozițiile policrome de la Hieraconpolis, în care repertoriul tematic, mișcarea și desfășurarea spațială a structurilor umane și animale depășesc nivelul primitivismului. La Tassili, între picturile rupestre s-au identificat imagini elocvente de empatie, fiind semnificativă în acest sens „expresia" brațului năpădit de morbul variolei, ce solicită, într-o răsfrîngere dureroasă, deopotrivă compasiune și ajutor. Totemurile, talismanele și amuletele neolitice, precum și dansurile magice sau culorile vindecătoare, conțin, într-o structură primară, germeni de psihoterapie prin „devierea" morbului sub imperiul altor dominante.

Nu se poate contesta faptul că o mare parte din pictura rupestră preistorică are caracter ilustrativ, motiv pentru care se constituie ca document socio-etnologic, vorbind despre tipul vestimentației, echilibrul și eleganța mișcării. Ea redă biostructuri atletice în luptă, scene de dans sau de vînătoare, angajarea în preocupări domestice. În toate arealele însă, figurația ilustrativă coexistă cu reprezentările abstractizate, necesitînd deseori decodificări ce-i scapă investigatorului. Dacă nu e dificil de a interpreta scenele de sacrificiu, de mumificare sau de glorificare a unor căpetenii, în schimb alte structuri compoziționale sînt redate prin echivalențe simbolice (de pildă un bărbat care și-a abandonat arcul, trece în lumea morților). Statueta unei femei găsită la Tepe Zarib (Iranul preistoric, mileniul VII î.e.n.) prezintă o tratare cubistă a capului și membrelor, dar cu o exagerare voită a atributelor maternității.

Dar cele mai bine descifrabile pentru medic sînt reprezentările cu conținut chirurgical descoperite în peștera Madelaine (Franța), care evocă foarte clar secționarea cordonului ombilical, aseptizarea plăgilor cu piatra încinsă la foc și diferite manevre hemostatice.

2. SEMNIFICAȚII BIOMEDICALE ÎN ARTA EGIPTULUI ANTIC

2.1. ANTROPOMETRIA GEOMETRICĂ

Vizitînd în anul 1971 principalele concentrări ale artei egiptene, eram tentat de a descifra în reprezentările plastice elementele convențional-hieratice consistent invocate de numeroase lucrări monografice. În finalul analizei am constatat însă cu surprindere că geometrismul hieratic definește doar la modul general biostructura umană, existînd numeroase abdicări și mai ales o îmbinare dinamică a elementelor conservator-convenționale cu cele inovatoare. Nici unul din principiile sub auspiciile cărora s-a elaborat plastica biostructurală, nu a dăinuit de la un capăt la celălalt al celor trei regate (fără a mai vorbi de metamorfozele din perioada saită, ptolemaică sau romană).

În linii mari, aceste coordonate au fost [1, 2, 3, 4, 5] :

Geometrismul antropometric, exprimat prin canonul „proporțiilor obiective", legea frontalității, cu preferință pentru profil și procedura substructurilor egale ;

Hieratismul și imobilismul structurii umane ;

Simbolica antropologică a culorilor.

Noțiunea bine cunoscută a caracterului unitar al artei egiptene nu se suprapune pe cea de invariabil, deoarece fiecare din cele trei coordonate au suferit mutații și remanieri, uneori pînă la autonegare.

Canonul proporțiilor obiective. În speță, începînd cu arta egipteană și pînă în renaștere (inclusiv), au existat mai multe modalități de a dimensiona proporțiile umane. Segmentele corpului uman pot fi reprezentate la modul obiectiv (în funcție de dimensiunile reale, măsurabile) sau la modul tehnic (senzorial, așa cum apar în incidența optică a creatorului). În plastica egipteană (și parțial în Grecia arhaică și Asia) se realizează o coincidență între proporțiile tehnice și cele obiective [6].

În vederea explicării acestei coincidențe, care stă la baza geometrismului egiptean, s-au elaborat cel puțin trei ipoteze.

Primul punct de vedere invocă lipsa de cunoaştere (cronologic explicabilă) a interrelaţiilor spaţiale între privitor şi obiectul privit. Aflat la o anumită distanţă şi într-o anumită dinamică spaţială, o structură biologică realizează un racursiu, o modificare aparentă a proporţiilor reale. Acest fapt se poate identifica pentru prima dată abia în arta bizantină, cînd figurile plasate la înălţime faţă de privitor erau mai alungite, pentru a corecta deliberat abaterea de la proporţiile obiective. Mai tîrziu, în renaştere, racursiul avea să se realizeze nu numai prin corecţii dimensionale dar şi prin jocul umbrelor şi al luminii. Fiecare mişcare schimbă dimensiunile aparente ale unui segment (de pildă un braţ în abducţie — întins lateral — apare mai lung decît în poziţie oblic-anterioară etc.).

Această necunoaştere senzorială s-a transpus pe plan metodologic prin lipsa atenuărilor euritmice dictate de racursiu. Ca atare, mişcările personajelor în loc de a apare organic-biologice apar mecanice : schimbarea spaţială a segmentelor nu afectează forma şi dimensiunea obiectivă a substructurilor corporale.

Un al doilea punct de vedere leagă „obiectivismul plastic" egiptean de plasarea pe o treaptă istorică în care nu se elaborase încă principiul naturalismului optic (extinderea spaţiului în adîncime) ; biostructura egipteană nu a intuit efectul Hildebrand al aplatizării volumelor în trei dimensiuni, ceea ce a dus la redarea obiectivă, în arta statuară, atît a planului frontal cît şi a celui sagital.

În fine, nu e lipsit de importanţă de a consemna şi cea de-a treia explicaţie, mai curajoasă dar şi mai grevată de ipotetic. S-a admis astfel că „obiectivarea" proporţiilor umane ar trăda nu atît ignorarea percepţiei senzorial-subiective cît o stilistică intenţională (sau poate subconştientă), o modalitate „genetică" a creaţiei plastice, o formă a originalităţii creatoare, o permanenţă metodologică (similară cu stilizările preistorice), ce avea să renască în simetrismul artei moderne, evident la nivelul altor procedee. Această noţiune, pe care personal nu o respingem, ar fi în concordanţă cu principiul general biologic al ciclităţii filogenetice.

Indiferent însă de cauzalităţi, rezultatul global a fost acela că subiectul e redat geometric şi nu dintr-un anumit unghi vizual.

De aci ne putem face o idee despre cum era edificată statuar o structură umană, ca rezultat al întîlnirii în bloc a proiecţiilor laterale : artistul efectua iniţial schiţe pe suprafeţele verticale (uneori se adăuga şi un al cincilea plan de fundament), apoi, cu dalta, se elimina excedentul de calcar pînă la intersectarea planurilor. Rotunjirile şi cizelările finale ale proeminenţelor şi muchiilor atenua parţial geometrismul.

Mişcarea unui segment se obţinea independent de întreg, prin alternări stereotipe ale poziţiei amplitudinea angulaţiei fiind antecalculată.

Este cert că obiectivismul geometric era intenţional, derivînd din conceptul mitico-filosofic după care statuia funerară nu personifica viaţa reală, aparentă, ci una atemporală, eternă, reproducînd permanenţa formei şi nu perisabilitatea funcţiei, o obiectivare a spiritului (Ka), implicit a trupului ce aşteaptă o nouă însufleţire.

Deşi geometrismul este cel mai constant element tehnic, pe parcursul etapelor creatoare se pot identifica atenuările sau chiar abandonul acestuia.

Astfel, în pictură şi basorelief a fost nevoie de un simulacru de racursiu, deoarece nu era posibilă trecerea bruscă de la torace (proiectat frontal) la membre (proiectate lateral). La locul de întîlnire — zona coapse-şold — se realizează o rotaţie, insuficientă totuşi pentru a reda tensiunea mişcării.

În timpul dinastiei a VI-a apar semnele timide ale dinamismului morfologic, exprimat printr-o mai veridică nuanţare a structurilor, cu o sugerare mai verosimilă a gestului şi mişcării. În prima perioadă intermediară (de la Pepi II la Mentuhotep I), în lucrările găsite la Assiut, apar siluete femenine idealizate care depăşesc net canonul geometrizării. Exemplul cel mai convingător e reprezentat de statueta din lemn stucat şi pictat a „femeii cu vasul", cu o armonie zveltă a membrelor, cap gracil, armonizare a mişcărilor şi o mare eleganţă a gestului de susţinere a vasului, cu o tratare feminină dar cu reţinută decenţă a pieptului şi şoldului ; toate aceste detalii atenuează în aşa măsură geometrismul, încît sugerează armonia structurilor elene [7].

Geometrismul este disociat şi mai consistent în imperiul de mijloc (dinastiile XI—XII), mai ales în arta statuară, probabil ca urmare a subminării credinţei în natura „divină" a structurii umane. Deşi proporţiile sînt în continuare obiective, privitorul reţine unele particularităţi subiectiv-senzoriale ale personajului (statuile lui Sesostris III).

În perioada noului imperiu, independenţa dinamică a membrelor este un fapt cîştigat, amplificîndu-se puterea de redare a mişcării şi de sugestie a gestului (picturile din Valea Regilor reprezentînd muzicienele nude unduind în ritmul muzicii, scenele feminine de găteală, bărbaţii mînuind harponul, avîntarea vînătorului, manevrarea bărcii, ipostazele muncilor agricole), elemente regăsite cu precădere în mormintele Menna, Nakht ş.a.

În fine, în epoca ptolemeică devine evidentă o nouă tratare a volumelor ; prin contorsionări şi variaţii posturale începe să fie restabilită a treia dimensiune.

Legea frontalităţii şi preferinţa pentru profilul facial reprezintă a doua componentă a geometrismului egiptean. Corpul uman este tratat ca şi cum ar fi divizat în două jumătăţi printr-o linie pornind din mijlocul frunţii şi trecînd prin reperul medio-sternal, ombilic şi regiunea pubio-scrotală. În jurul acestui ax se efectuează rotările diverselor segmente. În desen (pictură) capul şi picioarele apar în profil, umerii şi pieptul din faţă, ochiul priveşte lateral disociindu-se de elementele structurale ale feţii. Această procedură evocă pictura modernă cubistă care, alături de alte elemente programatice, intenţionează să aducă în plan structuri ce nu se văd în incidenţa frontală. Trebuie amintit însă că, în maniera cubistă, transpunerea tridimensionalului în plan se face selectiv, variabil şi sub impulsul subiectiv al creatorului, ceea ce face ca analogia cu rotaţiile segmentare din pictura egipteană să fie acceptată cu rezerve, fiind probabil expresia unei modalităţi potenţiale, generice de intuiţie plastică a structurilor.

În edificarea statuilor funerare toate segmentele privesc într-o direcţie. Statuia-portret ortostatică prezintă fie picioarele alăturate, fie un picior proiectat înaintea celuilalt. În statuia şezîndă axul trunchiului se află la un unghi de 90° faţă de axul coapselor. În genere corpul e dezgolit pe jumătate, coatele sînt lipite pe torace, mîinile se sprijină pe genunchi.

Preferinţa plasticii egiptene de a prezenta personajul pictat din profil a fost explicată astfel :

— edificarea facială laterală ar fi avut ca punct de plecare proiecţia umbrei pe perete (Pliniu cel Bătrîn) ;

— credinţa egiptenilor în conformitate cu care profilul caracterizează mai bine individul (sub raport estetic şi chiar caracterial) ;

— convenţia mitică după care subiectul trebuie să se concentreze asupra celor două lumi : lumea actuală, de unde răsare soarele (Ra) şi lumea de dincolo, a nemuririi la Teba : un versant al Nilului — Templul Luxor — Karnak, celălalt versant — Valea Regilor — necropola).

Există însă numeroase exemple care demonstrează că legea frontalităţii şi cea a reprezentării din profil nu au permanenţă, ca de pildă în picturile din perioada Tell-el Amarna, unde figura umană e reprezentată adesea din faţă. În pictura cu „Supuşii sirieni aducînd tributul" (perioada Tutmosis VI, dinastia a XVIII-a), la cel puţin jumătate din personaje întregul corp apare din profil şi în dinamică posturală aproape de firesc. Metoda e similară în scenele de interior din timpul lui Amenofis III, în scena muzicanţilor la banchet (Tutmosis IV — mormîntul lui Djesekere), unde frontalitatea e total abolită, profilul apărînd în corelare armonioasă cu trunchiul şi în scena bocitoarelor din mormîntul lui Ramose ; în acest din urmă exemplu, ochiul personajelor, deşi e prezentat lateral, sugerează priviri în incidenţe diferite. În scena dansatoarelor de la British Museum (dinastia XVIII-a) apar pentru prima dată figurile umane văzute din faţă, iar „dansatorul negru" (perioada Tutmosis IV) neagă integral legea frontalităţii, plastica dansului fiind determinată de mişcarea armonizată a tuturor segmentelor corpului. La fel „tînăra femeie" din mormîntul lui Ipui (Teba, perioada Ramses II) apare în semiprofil, fără disociere între planurile biostructurale [8].

Este adevărat că toate aceste „concesii" au fost urmate de numeroase reveniri la canonul frontalităţii, iar părăsirea integrală a „legii profilului" nu se produce decît în papirusurile Rhind (secolul I î.e.n., perioada Ptolemeilor). Dar tot atît de adevărat este şi faptul că modelul frontalizat nu a creat personaje standard ci, dimpotrivă, numeroase ipostaze umane inedite, cu o dinamică plină de eleganţă şi discreţie, în măsură de a face companie plăcută vizitatorului care nu încearcă niciodată sentimente de singurătate sau anxietate (aşa cum se întîmplă, de pildă, în preajma biostructurilor din arta asiro-babiloniană).

Regula substructurilor reprezintă o altă faţetă a geometrismului antropometric egiptean. Din colaborarea artistului cu geometrul s-a edificat metoda cadrilajului cu subdiviziuni : suprafaţa reliefului sau a blocului este subdivizată cu ajutorul unei reţele de patrate egale în vederea orga-

nizării personajului sau compoziţiei („mise en carreau"). În canoanele timpurii substructura reprezenta a 18-a parte din lungimea corpului, artistul ştiind că umerii ocupă nivelul 15—16, genunchiul nivelul 6 etc. Ulterior, după declaraţiile lui Diodor, s-a trecut la 21 ½ şi la 22 diviziuni din dorinţa de a acorda mai mare exactitate detaliului. La modul anecdotic s-a afirmat că acest canon al proporţiilor putea prefigura structural lucrarea : fiecare membru al echipei de meşteri putea efectua independent diviziunile, lucrarea finită, rezultînd din însumarea careurilor.

Prima abdicare de la canonul subdiviziunilor fixe a apărut încă din perioada vechiului regat, cînd extremitatea cefalică a primit un grad de libertate dimensională datorită nivelului diferit al liniei frontale sau ca urmare a înălţimii variabile a „psehent"-ului, a coafurii sau a perucii. Canonul substructurilor a reprezentat un procedeu pozitiv, contribuind la înţelegerea mai complexă a morfologiei umane, dovadă că a funcţionat (în diferite variante) pînă la Dürer. Pe de altă parte, vom constata că metoda nu a fost absolutizată ; emancipările estetice din perioada regatului nou se obiectivează şi prin nerespectarea (parţială sau integrală) a subdiviziunilor egale, mai cu seamă, în cazul personajelor care nu sînt obligate la postùri hieratic-imobile [9]. Nerespectarea subdiviziunilor este bunăoară evidentă sub Amenemmes II, Sesostris II, Ramses II şi Tutmosis IV, cînd proporţiile se adecvează cu mişcarea şi compoziţia (dansatoare feline, războinici nubieni, agricultori, nomazi etc.).

Simbolica antropologică a culorilor a funcţionat în toate etapele Egiptului antic, dar cu semnificaţii diferite. Originea acesteia poate fi identificată încă în perioada civilizaţiei kuşite. Fenomenul kuşit poate fi considerat ca cea mai interesantă manifestare a perioadei neolitice, dezvoltată în actualul areal sudano-nubian şi suspicionată de a fi o autentică structură socio-etnografică prefaraonică [10]. Picturile kuşite făceau pentru prima dată saltul de la antropomorfismul naiv la structura verosimilă a corpului uman. Ele au explorat simţul cromatic în vederea redării unor semnificaţii generale fizionomice concordante cu sensurile vitale ale spaţiului nilo-saharian : roşul-cărămiziu exprima fertilitatea feminină, verdele-vegetal starea de sănătate etc.

În pictura şi sculptura egipteană, semnificaţiide mitico-simbolice ale culorilor se diversifică, astfel :

— cărămiziul evocă personajul negativ, reprobat (fiind culoarea lui Seth, zeul deşertului) ;

— verdele exprimă tinereţea, robusteţea şi sănătatea (culoarea ocrotitoare a zeului Osiris) ;

— negrul este rezervat personajului renăscut după moarte ;

— albastrul (culoarea zeului Amon) întruchipează măreţia ;

— albul exprimă bucuria, galbenul zeificarea etc.

În noul imperiu însă, o dată cu dezvoltarea gustului pentru compoziţie şi independenţă tematică, fixitatea simbolică a culorilor se modifică sub imperiul opţiunilor estetice. Tonurile devin mai subtile şi mai diferenţiate şi servesc mai ales pentru definirea temei şi a tipologiei.

2.2. DE LA HIERATISM LA REALISM ANATOMIC

În traducere exactă, hieratismul delimitează o viziune stilistică în care personajele reprezentate plastic sînt prezentate într-o atitudine solemnă, rigidă şi imobilă, dictată de raţiuni mitice. Fiind întruchiparea lui Osiris, faraonul trebuia să arboreze o fizionomie diferită de cea a omului din mase. Ca instrument al castei teocratice, destinat stăpînirii, el nu putea să trădeze imperfecţiuni morfologice, sentimente sau slăbiciuni interioare. Apare în arta statuară cu privirea fixă aţintită în gol (privirea de sfinx), cu buzele încleştate; nu părăseşte soclul pentru a nu crea impresia că se amestecă printre muritori, respirînd parcă aerul tenebrelor. Uneori îl întîlnim cu braţele ridicate în semn de implorare, imitînd hieroglifa Ka.

De la început trebuie subliniat că personajele comune (nonsacre) aveau latitudinea de a fi reprezentate în cele mai diverse ipostaze şi tocmai această diversitate posturală reprezintă pentru noi, cei de azi, atracţia şi farmecul muzeelor de egiptologie. Astfel, meseriaşul din mase (femeia-brutar, agricultorul, culegătorul viilor, făuritorul de ofrande, cîntăreţul instrumentist, medicul Ni-Ank-Re şi chiar iniţiatul Imhotep) apar în atitudini fireşti, chiar dacă particularizările sînt subliniate mai mult prin gestică şi mai rar prin facies. Spiritul de solidaritate umană ne îndeamnă să apreciem mai mult trăsăturile veridice, efortul concentrat asupra unei preocupări manuale sau intelectuale, decît hieratismul oficial. Pictura şi modelajul egiptean ne oferă o largă gamă de biostructuri înfăţişînd lucrători cu pielea aspră, braţe musculoase, cranii puternice (măcelari, vîslaşi, păstori, zidari), pe a căror fizionomie ghicim, abia perceptibil, surîsul ironic al revoltei latente şi al fraternităţii ce desfide puterea oficială. De asemenea, nu vom găsi nici o urmă de imobilism în siluetele feminine ondulate în ritmul dansului, amintind mlădierea florii de lotus în bătaia vîntului. Scribul, în confruntare cu sensurile profunde ale papirusului, simbolizează energiile intelectuale tensionate. Încă înainte de independenţele de la El-Amarna (Amenofis IV), misteriosul Sfinx a fost depăşit de omul din mase, cel care nu a fost predestinat eternităţii, dar care a inspirat opere de artă perene. Această realitate demonstrează că deseori inventivitatea creatorului anonim s-a detaşat de canoanele mitice, în ciuda faptului că era redus la condiţia unui meseriaş privat de respectul castei conducătoare [11]. Oare nu e vorba aici de o permanenţă a creaţiei, în virtutea căreia artistul cîştigă dreptul propriei deveniri cu preţul conformismului liber consimţit, aşa cum vor proceda mai tîrziu Michelangelo, Van Dyck, Velázquez sau Goya? În ciuda profundului misticism ce impregna societatea egipteană, a existat spaţiu de manifestare şi pentru omul liber cugetător care, depăşind sensurile dogmatice, s-a aplecat cu umanism şi compasiune asupra vieţii cotidiene. Numai prin depăşirea imobilismului (în creaţie şi gîndire) a fost posibilă explozia tehno-

cratică a şcolii lui Imhotep, geometria cosmică a piramidelor şi eleganţa templului în terase de la Deir-el-Bahari.

De-a lungul perioadelor istorice ale Egiptului antic structura umană a fost reprezentată în cel puţin trei ipostaze : hieratică, realistă şi idealizată, cu diferite ponderi temporale sau în alternative intricate (hieratic-realistă sau realist-idealistă).

Cîteva momente de referinţă sînt ilustrative în acest sens.

— În cursul primelor două dinastii faraonice (zise thinite) asistăm la constituirea reprezentării convenţionale, mai ales în sculptura în piatră moale. Prima emancipare spre realism apare în dinastia a III-a, obiectivată în statuile din calcar ale lui Djeser din mormîntul sudic de la Sakkarah : regele înfăţişat alergînd, cu o surprinzătoare respectare a proporţiilor corporale. Tensiunea muşchilor gambei, capul înclinat şi angulaţia picioarelor sugerează plastica mişcării, iar trăsăturile feţei, deşi lipsite de expresivitate, particularizează totuşi o tipologie.

— Primele tentative inechivoce de interpretare realistă se conturează între dinastiile IV—VI, exprimate printr-o mai veridică redare anatomică, cu diferenţieri mai clare între silueta masculină şi feminină, cu sugerarea mai verosimilă a mişcării (statuia lui Nedjema-Ankh, personajul reţinut sub denumirea „Doamna din Bruxelles", Sepa şi Naset de la Luvru). Cea mai îndrăzneaţă lucrare pe linia realismului nonconvenţional este însă fără îndoială statuia lui Didufri din cuarţit brun, reprezentînd o primă încercare de a da consistenţă mimicii nu prin dimensionări variabile ale detaliului anatomic (buze, frunte, bărbie, nas) ci prin modelarea muşchilor faciali, ceea ce determină o mare apropiere de morfologia funcţională.

În principiu, se poate admite că după faraonul Keops încep să funcţioneze în paralel cele două tendinţe : cea hieratică (personajul impunător, supraman) şi cea realistă. Mikerinos este primul faraon investit cu trăsături autentic umane, fapt care nu e străin de diminuarea monumentalităţii piramidei-monument funerar. Convieţuirea celor două stiluri devine concludentă dacă se compară statuile supradimensionate ale lui Userkaf, Sakuré şi Niuserré cu statuia expresivă, profund umanizată, a lui Pepi I.

Realismul devine mai pregnant în reprezentarea unor personaje nondinastice. Cuplul statuar „Prinţul Rahotep şi soţia sa Nofret" (descoperit la Meidun) vădeşte intenţia declarată a similitudinii cu modelul pînă la detaliul anatomic, emanînd un flux inefabil de comunicare reciprocă. Celebrul scrib de la Luvru, descoperit de Mariette, e întruchiparea unei personalităţi bine conturate anatomic, concordantă cu tensiunea concentraţiei meditative. Statuia din lemn în mărime naturală a lui Kâper (muzeul din Cairo) este personificarea demnitarului infatuat, obez şi despotic.

— În cursul primei perioade intermediare (de la Pepi II la Mentuhotep I), în ciuda involuţiei înregistrate în tehnica statuară şi a reliefu-

lui, se poate identifica prima tentativă de idealizare a siluetei feminine (Femeia cu vasul).

— În perioada dinastiilor a XI-a şi a XII-a (regatul de mijloc) asistăm la o concomitenţă a hieratismului cu realismul. Hieratismul e manifest în atitudinea rigidă iar realismul în individualizările faciale (Amenehmat I şi III, Sesostris II şi III). Din această simbioză proliferează trei tendinţe stilistice :

— tendinţa *tipologică* (portretul caracterial) : Amenehmat-Ankt — tipul decizional, „bărbatul ghemuit" — tipologia vicleniei, statuia lui Ghibu — profunzimea introspecţiei) ;

— tendinţa *anatomistă*, cu accentul pe exactitatea trăsăturilor şi proporţiilor (Doamna Sennui) ;

— tendinţa *idealizantă*, exprimată prin structuri feminine cu talie suplă, coafuri complicate, suavitatea expresiei (prinţesa din Abidos, doamna Ilimeret-Nebes de la Leyda).

Era de aşteptat ca, după atari acumulări şi diversificări, regatul nou să asimileze toate cele trei stiluri : hieratic, realist şi idealist, precum şi diferite simbioze ale acestora. Vîrsta de mijloc cîştigase deja dreptul de a individualiza caracterial subiectul şi de a-i conferi (cel puţin rudimentar) atributele vîrstei. Noul imperiu adaugă o notă de umor şi exuberanţă precum şi o mare apropiere de idealul feminin.

În cele cinci secole ale regatului nou (1552—1085 î.e.n.) se pot delimita patru momente de referinţă sub raportul reprezentării plastice a biostructurii umane.

a) Perioada *bahariană* (faraonul-femeie Hatchepsut). Nu se poate contesta faptul că oricare vizitator care contemplă templul în terase al reginei Hatchepsut, construit de talentatul Sennenmat în necropola tebană la baza versantului vestic într-o incizură a masivului Deir-el-Bahari, va fi puternic impresionat de apelul direct la gustul modern, de armonia sa elegantă plină de distincţie şi rafinament, de farmecul său muzical, trădînd profunda sensibilitate a unei femei de spirit.

Structurile umane în plastica bahariană combină corectitudinea anatomică şi eleganţa, exprimînd intenţia de a se oferi maselor figuri optimiste şi radioase, ocolindu-se abil glisarea către academism, realizînd un echilibru între real şi ideal, idealizarea nedepăşind limitele verosimilităţii. Cunoscutul bust al reginei dezvăluie o structură complexă în care se contopesc feminitatea, distincţia şi abilitatea, emanînd din linia felină a ochilor, voluntarismul pometilor şi inefabilul surîsului.

b) Perioada *amenofită* (Amenofis III) se caracterizează prin mişcare ritmică, eleganţă şi compoziţie, preferinţă pentru diafanul juvenil, pentru simplitate şi sobrietate. Concomitenţa cu stilul hieratic este exemplificată prin cele două statui-colos ale faraonului (coloşii din Memnon, de 63 picioare înălţime), ce alcătuiau intrarea unui gigantic templu funerar, demolat de ultimii faraoni. Fiecare colos a fost cioplit din cîte un unic

HIERATISM	REALISM	IDEALIZARE
DINASTIA I, II-a		
DZESER (SAKKARAH)		
	DINASTIA IV-a	
DINASTIA V,VI-a	RAHOTEP, KAPER ANKH-HAF	
	PRIMA PERIOADĂ INTERMEDIARĂ	
MENTUHOTEP IKER	AMENEHMAT I, III SESOSTRIS III	STRUCTURI FEMININE
	PERIOADA AMARNIANĂ (NATURALISM)	HATSHEPSUT
PERIOADA RAMESSIDĂ	REALISMUL REGATULUI NOU	NEFERTITI

Fig. 2. Oscilațiile între hieratism, realism și idealizare în reprezentările egiptene ale structurii umane

bloc de piatră adus din vecinătatea Heliopolisului. Amenofis stă pe un tron cubic, pe care se deslușesc inscripțiile cu numele său și două zeități care împletesc cele două plante ale unificării (lotus-papirus). Colosul din nord are în dreapta pe soția regelui (Tiy) iar în stînga pe mama sa (Mutemuia). Acesta e faimosul „colos care cîntă", vizitat de mulți călători în timpul imperiului roman, între aceștia și de împăratul Adrian și soția sa Sabina. În unele zile, curînd după răsăritul soarelui, statuia emitea sunete prin efectul de orgă indus de curenții de aer. Ca rezultat al restaurării sub indicațiile lui Septimiu Sever, colosul și-a pierdut această particularitate. Legenda spune că aceste sunete erau lamentarea lui Memnon, etiopianul ucis de Ahile în timpul războiului troian, adresate mamei sale Eos.

Etapa Tutmosis IV se plasează pe filiaţia realismului decent, promovînd diversificarea posturilor şi tematicii umane.

c) Perioada *amarniană* (atoniană) rămîne cea mai contradictorie şi „senzaţională" epopee a regatului nou. Amenofis IV—Akhnaton a desfiinţat panteonul zeilor tradiţionali, pe care i-a redus la unicul zeu al discului solar Aton, asumîndu-şi rolul de unic profet al acestuia. Tensiunile religioase şi politice create ca urmare a acestei erezii, care exprima conflictul între monarhie şi casta sacerdotală, l-au obligat să-şi schimbe reşedinţa la Akhetaton (azi El-Amarna) în Egiptul de mijloc. În principiu, acţiunea sa apare revoluţionară pentru posteritate, dar e necesar a se stabili dacă această ruptură a fost dictată de criterii umanitare (descătuşarea mitică) sau egoiste (concentrarea puterii). Cea de a doua alternativă rămîne mai validă, deoarece documentele îl descriu pe faraon ca pe un personaj patologic, poate chiar cinic, prezentînd maselor propriile diformităţi ca o versiune a perfecţiunii. Este surprinzător totuşi că, din perioada amarniană, alături de numeroase biostructuri realist-naturaliste, datează trei capodopere ale artei universale, în speţă cele trei reprezentări ale soţiei lui Akhnaton, Nefertiti şi anume :

— bustul berlinez din calcar pictat, exprimînd distincţie prin fineţea trăsăturilor, forma în triunghi isoscel a capului, proeminenţa discretă a pometilor şi prin eleganţa cu care se continuă linia nasului cu a frunţii.

— capul din Cairo, din cuarţit brun, emanînd o senzualitate uşor ostentativă prin carnaţia buzelor, linia insinuantă a ochilor, înclinaţia mai tranşantă a nasului, rotunjirea arcadelor, masca ovalară a feţii. S-a afirmat că, alături de madonele lui Rafael, capul lui Nefertiti din Cairo se apropie în cea mai mare măsură de idealul universal al frumuseţii feminine. Nu e lipsit de importanţă să adăugăm că, asemeni cu „Sărutul" lui Rodin, Nefertiti are valenţe expresive din toate incidenţele.

— statuia berlineză, în care Nefertiti cumulează atributele bătrîneţii, în spiritul naturalismului artei amarniene.

d) În perioada *ramessidă* se produce un pas înapoi către hieratismul supradimensionat, cu elemente arhaice. Ramses II şi în mare parte succesorii săi au fost mai mult militari decît personaje cultivate (cu descendenţă dintr-o familie de ofiţeri din Egiptul inferior). Coloşii de la Luxor şi Abu-Simbel redau destul de fidel structura faraonului dar sînt lipsiţi de atribute estetice, estompînd cuceririle anterioare referitoare la estetica umană, demonstrînd că invocarea gradilocventă a personalităţii infatuate nu e stimulativă pentru progresul artistic.

În fine, nu putem încheia ciclul cronologic al plasticii biostructurale egiptene fără a aminti o lucrare singulară prin perfecţiune artistică, ce sfidează toate ipostazele hieratismului : „doamna Tuy" este realmente prima tentativă cu adevărat modernă, care neglijează detaliul şi imobilismul, ajungînd la exprimarea tensiunilor lăuntrice prin armonizarea desăvîrşită a planurilor anatomice şi a mişcării [12].

2.3. CRONOBIOLOGIA ŞI PATOLOGIA

Ipostazele care au erodat în cea mai mare măsură hieratismul egiptean au fost reprezentările plastice ale vîrstelor (biocronologia) şi ale patologiei umane.

O prezentare sintetică a principalelor reprezentări biocronologice e cuprinsă în tabelul I.

Tabelul I

Reprezentări biocronologice în plastica egipteană

TEME	EXEMPLIFICĂRI
Maternitatea	„Zeiţa alăptînd" — relief pe zidurile şoselei Unas (Dinastia IV-a). „Regina purtînd în pîntece pe Hatchepsut" — relief la Deir-el-Bahari. „Vaca Hathor fecundată de razele soarelui" — morminte funerare.
Copilăria	„Pepi I copil" — grup statuar din foiţe de aramă aplicate pe lemn, cu obsidian şi calcar încrustat în orbite (Dinastia VI-a). „Fiicele lui Akhnaton" (El Amarna). „Tutankhamon copil" bust emanat dintr-o floare de lotus.
Adolescenţa	„Amenemhat III adolescent" (statuia de la Metropolitan Museum). „Tutankhamon adolescent", statuie din calcar descoperită la Hawara (muzeul din Cairo).
Ciclul vital	Vîrstele lui Sesostris : tinereţea, maturitatea, bătrîneţea (statui găsite la Karnak şi Deir-el-Bahari, aflate la muzeul din Cairo) ; vîrstele lui Nefertiti.

Dacă redarea plastică a vîrstelor conservă elemente din procedura hieratic-geometrică (reduceri la scară, poziţii semiconvenţionale), în schimb hieratismul-imobilist se opreşte fără echivoc la porţile patologiei umane. Fie că au primit interpretări mitice, fie că au reprezentat reproduceri fidele ale realităţii, diformităţile corporale nu sînt evitate de plastica egipteană. Ele servesc deopotrivă domeniul artistic (în calitate de obiectivări ale realismului naturalist), cît şi celui biomedical (prin stimularea efortului de reconstituire diagnostică). Temele cu conţinut medical devin frecvente o dată cu expansiunea curentului realist, cu precădere în noul imperiu, cînd viaţa cotidiană a primit acces la includerea în basorelief şi în pictura murală.

În legătură cu valoarea documentară a mărturiilor egiptene, amintim expansiunea luată în ultimul timp de o nouă ramură biomedicală şi anume paleomedicina, ştiinţă ce şi-a asumat rolul de a descifra din docu-

mentele antice și preistorice (inclusiv din reprezentările plastice) aspecte de patologie, identificări de boli și sindroame clinice. Așa, de pildă, studiul mumiilor egiptene prin metode moderne (radioizotopice) a pus în evidență leziuni interpretabile diagnostic : parodontopatii, rahitism, tuberculoză osoasă, malarie, schistosomiază, ciroză hepatică, tulburări osteogenetice de cauză endocrină etc. [13].

Cu toate acestea, identificarea patologiei umane în plastica egipteană nu este ușoară, datorită tendinței naturaliste de a exagera pînă la monstruos diformitățile. În speță, deosebim două alternative principale :

— ipostaza în care identificarea patologică se impune fără echivoc ;

— ipostaza în care interpretarea patologică este retrospectivă, fiind necesare reconstituiri bazate pe sinteze documentare.

Prima alternativă are o iconografie bogată. Pînă și manualele universitare conțin reproducerea basoreliefului în care preotul Rumma, oferind un sacrificiu în templu, evidențiază poziția ecvină și atrofia piciorului drept, evocatoare pentru paralizia de sciatic popliteu extern consecutivă poliomielitei.

Între miile de personaje reprezentate în mastabalele de la Gizeh, se pot recunoaște abcese, flegmoane, dismorfii osoase, morbul Pott etc.

Sub dinastia a V-a, tot la Gizeh a fost înmormîntat cu mare cinste piticul Seneb, care e sculptat împreună cu familia (soția și doi copii). Este semnificativ că, alături de figura surîzătoare a soției, Seneb arborează o fizionomie demnă și voluntară, fără a evoca handicapul diformității.

O foamete colectivă este reprezentată, cu tragism și verosimilitate, pe un zid al marelui drum al lui Unas (Dinastia IV-a).

Una din statuile tîrzii ale lui Mentuhotep (aflată la British-Museum) îl înfățișează pe faraon cu un pronunțat edem al gambelor, corelabil cu o insuficiență renală sau cardiacă.

Din timpul dinastiei a XII-a (prima perioadă intermediară) datează imaginile puse în antiteză ale obezității și debilității fizice pe plăcile de la Meir.

„Regina Calipigă din Punt“ apare (pe un ostracon) deformată de obezitate și cu devieri ale coloanei vertebrale, probabil în legătură cu obiceiul de a se sublinia contrastul dintre fizicul „rasat“ al egiptenilor și „urîțenia“ străinilor și mercenarilor, în perioada reginei Hatchepsut.

Emoționantă pînă la patetism este imaginea „harpistului orb“ (o versiune la Luvru și alta la Berlin), precum și cea a „cîntărețului orb“ de pe mormîntul lui Horemheb ; printr-o gestică plină de tragism se exprimă nobila resemnare a infirmului, dar totodată și durerea cu care-și vinde unicul lucru de preț rămas pentru a-și cîștiga dreptul la existență.

Registrul reacțiilor psihice paroxistice se extinde pe o gamă largă în plastica egipteană, de la suferința morală a micului păstor care și-a pierdut prietenul (mormîntul lui Menna) și pînă la euforia scenelor de beție din mormîntul lui Userhaf.

Foarte semnificative sînt documentele plastice ce evocă atitudinea egiptenilor față de boală și moarte. Marii inițiați Hesi-Re și Ni-Ankh-Re

(~2600 î.e.n.) credeau că fiecare parte a corpului se îmbolnăvește separat și trebuie tratată separat. Această noțiune face parte din spiritul analitic, care a caracterizat civilizația egipteană în ansamblu. Figurația basoreliefului și a picturii murale din mastabale și din mormintele din Valea Regilor trebuiau să conțină toate elementele ontogeniei umane. Moartea era un moment intermediar al acestei ontogenii, ocazia unui bilanț. Ea găsește compensări în ceea ce a rămas creator de pe urma defunctului, așa cum rezultă din binecunoscuta compoziție picturală : „Moartea lui Henufer". Concepția asupra ciclității biologice e o altă caracteristică a civilizației egiptene, îngemănînd în cea mai autentică dialectică triumful genezei și perpetuarea prin moarte. Tocmai în legătură cu această ciclitate, floarea de lotus a cumulat semnificații simbolice, deoarece reprezintă : creația, împlinirea și moartea. „O mare floare de lotus ieșită din leagănul apelor primordiale" așa începe incantația soarelui la prima oră a dimineții.

Ilustrațiile papirusurilor egiptene sînt adevărate opere de artă din care nu lipsește suferința umană, uneori corelată cu texte și teme medicale. Din figurația papirusului „berlinez" rezultă cu claritate că inima răspîndește vase de sînge în tot organismul, după cum și „combinarea sîngelui cu aerul în plămîni". Papirusul „Ebers" și al „arsurilor" descriu numeroase boli chirurgicale și fac descrieri etapizate ale intervențiilor. Papirus-ul „Smith" este un „tratat" contemporan de patologie osoasă, cu date de o mare rigoare plastică.

Numeroase au fost anchetele retrospective ale medicinei în vederea reconstituirii unor entități patologice din plastica egipteană. Dintre acestea ne rezumăm la două exemplificări, interesante prin ineditul lor și anume : bogata patologie de grup a dinastiei a XVIII-a și conținutul patologic al reprezentărilor zeului Bes.

Membrii dinastiei a XVIII-a (1552—1306 î.e.n.) au cumulat cea mai bogată patologie din întreaga succesiune dinastică egipteană, frecvent reflectată în reprezentări plastice. Amenofis III, tatăl lui Tutankhamon, apare în picturi și reliefuri cu simptome de obezitate și akinezie ; studiul mumiei sale a evidențiat deformări scheletice vizibile în special la oasele craniului. Fratele mai mare al lui Tutankhamon, Dhutmose, moare copil cu tulburări scheletice și cu semne de feminizare. Amenofis IV moare la 26 ani ; sculpturile îl reprezintă cu o dublă tulburare endocrină cu determinism genetic : acromegalie și boală feminizantă (posibil sindrom Fröhlich). Smenkhaure, care a funcționat un timp în calitate de coregent, prezenta de asemenea fenomene de feminizare (ginecomastie cu modificări scheletice), neascunzîndu-și relațiile homosexuale, fiind onorat la moarte cu funeralii feminine. Tutankhamon, a murit la optsprezece ani ; el avea craniu platiacrocefalic și, după cum rezultă din sculpturi, ginecomastie și ascită. S-au enunțat mai multe ipoteze în legătură cu boala lui Tutankhamon (tumoră suprarenală feminizantă, sindrom Klinefelter, ciroză Wilson). O interpretare recentă a unei inscripții hieroglifice de pe tronul său pictat permite de a susține diagnosticul de boală celiacă, manifestată prin steatoree, balonare, hipotonie, dezvoltare retardată și infan-

tilism genital. În fine, fetele lui Amenofis IV erau dolicocefale şi adenoidiene, după cum rezultă din reliefurile de la El-Amarna.

Toate aceste elemente de patologie pledează consistent pentru existenţa unor tulburări genetice (fenotipice) la membrii dinastiei a XVIII-a. Ele se explică prin practicarea endogamiei (şi în special a incestului) ca expresie a tendinţei de păstrare secvenţială a esenţei divine [14].

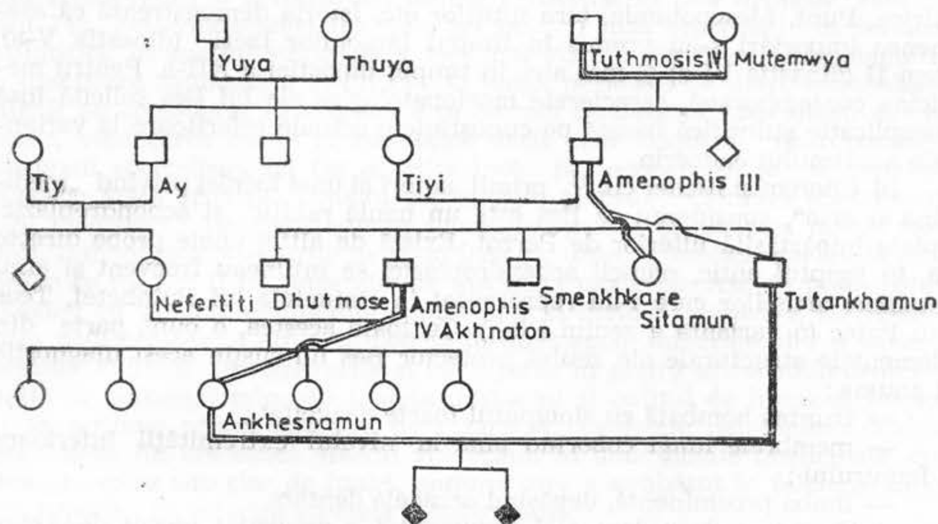


Fig. 3. Consanguinităţi în arborele genealogic al dinastiei a XVIII-a (linia dublă).

Consanguinitatea, generatoare de manifestări recesive, este compatibilă cu natura ereditară a dismorfiilor craniene, cu anomaliile scheletice, hipokinezia şi steatoreea. Genele biopatologice pe care le poartă heterozigoţii pot deveni fatale la combinările homozigote, explicînd moartea precoce a descendenţilor lui Tutankhamon şi a altor personaje din numita dinastie.

Zeul Bes se bucură de un mare număr de reprezentări în plastica egipteană, apărînd în statui, pe basoreliefuri, pe amulete, pe montantul paturilor, obiecte de toaletă. Cele mai cunoscute sînt : statuia din muzeul naţional de la Copenhaga, statuia de la Assur (muzeul din Berlin), statuia găsită la Teba (muzeul din Cairo), vasul care imită forma zeului din argilă emailată (Luvru), statuia din calcar din templul lui Nectanebo (dinastia XXX-a), statuia din serapeum-ul de la Memphis (Luvru).

Bes îndeplinea funcţii numeroase : apărător al somnului, al dragostei şi maternităţii, rol în îndepărtarea animalelor periculoase (şerpi, crocodili). Era frecvent amplasat în camerele copiilor iar casele de naştere se aflau în vecinătatea templelor în care se găseau numeroasele sale reprezentări.

Morfologic, Bes reunește următoarele caractere : înălțime redusă (nanism), abdomen proeminent, membre scurte dar puternice, capul mare cu nasul lat și turtit, buzele subțiate, gura întredeschisă cu limba proeminentă, fruntea ridicată, pleoapele tumefiate. Este evident că imaginea sa plastică a luat naștere prin imitarea unei structuri umane patologice. În acest sens au fost emise mai multe ipoteze :

a) Bes ar fi o imitație a piticilor-bufoni, aduși la curtea regală din Africa, Punt, Mesopotamia, țara hitiților etc. Istoria demonstrează că asemenea importări s-au produs în timpul faraonilor Izezi (dinastia V-a), Pepi II (dinastia VI-a) și mai ales în timpul dinastiei a XII-a. Pentru medicina contemporană, caracterele morfopatologice ale lui Bes solicită însă o explicație științifică bazată pe cunoștințele actuale referitoare la variantele nanismului endocrin.

b) Charcot și Richer cit. [15], primii autori ai unei lucrări privind „medicina și arta", considerau că Bes este un nanic rahitic și achondroplazic, opinie împărtășită ulterior de Parrot. Există de altfel unele probe directe că, în Egiptul antic, nanicii achondroplazici se întîlneau frecvent și erau familiari artiștilor care i-au reprezentat în statuetele lui Puinhetef, Teos sau Patec (o variantă a zeului Ptah). Cu toate acestea, o bună parte din elementele structurale ale zeului protector Bes nu susțin acest diagnostic și anume :

— fruntea bombată cu sinciputul foarte dezvoltat ;

— membrele lungi coborînd pînă la nivelul extremității inferioare a femurului ;

— limba proeminentă, depășind arcadele dentare.

c) Un punct de vedere mai argumentat e prezentat recent de Artur Ber [16], care susține că modelul ce a inspirat edificarea plastică a lui Bes a fost un nanic hipotiroidian. Pledează în acest sens :

— corpul robust cu abdomenul proeminent,

— faciesul edemațiat (buhăit) cu limba voluminoasă,

— ridurile frontale profunde și paralele, cu arcade sprîncenare bine conturate,

— expresia stupidă, încremenită într-un zîmbet echivoc (contrastînd cu figura inteligentă a acondroplasticului Patec),

— degetele răsfirate, prin tumefierea edematoasă a primelor falange,

— proeminența musculaturii membrelor prin miopatie mixedematoasă (ca în sindromul Hoffmann).

La acestea se adaugă documentele scrise, din care rezultă că hipotiroidia congenitală era relativ frecventă în Egiptul antic [17].

În concluzie, se certifică faptul că majoritatea creațiilor biostructurale din plastica egipteană au emanat din ipostaze mitico-faraonice, din intenția declarată a imortalizării personajului divin. Artistul anonim era un meseriaș care nu se bucura nici pe departe de respectul artistului grec. Din umbra anonimatului său a reușit să-și impună treptat crezurile estetice, pornind din însăși sfera canoanelor primare, transformînd hieratismul în realism și geometrismul în forme armonice.

Documentele plastice demonstrează că atît la Memphis sau Teba, cît şi la Cartagina, Ugarit sau Ninive, medicina a depăşit rareori nivelul magiei. Cu toate acestea, medicina egipteană a fost mai umană şi mai apropiată de atributele ştiinţei, ca urmare a faptului că marii medici erau iniţiaţi, îmbrăţişînd mai multe domenii de activitate umană, inclusiv cel artistic. Marele vindecător al fenicienilor era zeul Ehsmun, venerat în Cartagina. Templul său cel mai impunător din cetate se înălţa pe acropolea din Bysra-Siera şi a constituit ultima rezistenţă în faţa invaziei romane din 148. Zeii-vindecători fenicieni nu pot fi însă echivalaţi în termeni ştiinţifici. În spaţiul sumerian a fost mai vizibilă trecerea de la magie la o practicare raţională a medicinei. O lungă perioadă de timp, asirobabilonienii au considerat că o boală e provocată de demoni specializaţi şi, ca atare, vindecarea nu se putea obţine decît prin vrăjitorii exorcizante [18]. Demonii specializaţi îşi fac apariţia încă pe basoreliefurile sumeriene: Asakku atacă fruntea, Utukku ceafa, Allu pieptul, Ekimmu abdomenul, Illu picioarele; Lamastu aducea febra puerperală şi moartea noilor născuţi. Dar tot basoreliefurile ne spun însă că, deseori, medicii apelau la procedee ce nu pot fi respinse nici de medicina modernă. Aşa de pildă Nihib (analog cu Thot al egiptenilor) vindeca prin metode revulsive, iar A-sipu prin psihoterapie. A-su a utilizat la început apele minerale, dar a devenit ulterior chirurg. Din gravurile şi inscripţiile în piatră asirobabiloniene rezultă că chirurgii mînuiau lanţeta, bisturiul şi cuţitul de bronz şi tot lor li se atribuie prima operaţie de cataractă. Tabletele babiloniene Maklu gravate în lut ars evocă efectul vindecător al unor plante medicinale, culese „noaptea sub clar de lună", noţiune care a străbătut în folclorul multor popoare, cu referire specială la mătrăgună.

Arta vechilor civilizaţii ale orientului conţine numeroase elemente interpretabile din incidenţă biomedicală (vocaţia profilactică a medicinii ebraice, valenţele deontologice din reprezentările epocii lui Hammurabi, performanţele farmacodinamice în spaţiul indo-tibetano-chinez), care se constituie ca verigi de legătură cu marea şcoală din Cos (Hipocratică).

Prin aptitudinea sa de a particulariza morfologia, biocronologia şi patologia, plastica egipteană merită o poziţie privilegiată.

3. SEMNIFICAȚII BIOMEDICALE ÎN PLASTICA ELADEI ȘI A ROMEI ANTICE

3.1. ANATOMIA ARMONICĂ

Originile reprezentării plastice a omului se pot identifica încă în *neolitic* (înainte de sfîrșitul mileniului al III-lea î.e.n.), perioadă de care se leagă micile statui de marmură răspîndite pe insulele Mării Egee. Ele erau modelări (nu sculpturi) antropomorfe, nude, cu picioarele lipite și mîinile întinse de-a lungul corpului. Aveau aceeași semnificație cu figurile egiptene (Badari) reprezentînd ofrande mortuare menite să ofere o „companie" spiritelor celor morți, deviind imixtiunea acestora printre cei vii. Ele nu au neapărat semnificație mitică, deoarece coexistau cu numeroase alte obiecte artizanale ce trădează gîndirea practică dublată de intenția de a înfrumuseța și diversifica ambientalul.

E prematur să încercăm a delimita particularitățile anatomice în cultura *Cicladelor*; erau preferate structuri feminine, al căror trunchi, cu tendințe obeze, amintesc forma viorilor [1], cu gîtul prelung, extremitatea cefalică alungită sagital, fără individualizări ale structurilor faciale, cu excepția nasului. Acest schematism morfologic dispare însă în perioada cretană, cînd apar figurinele din argilă ce pun în valoare mai consistent feminitatea prin eliminarea diformităților și prin rafinamentul vestimentației. Se diferențiază net caracteristicile sexelor prin modelajul fin și prin colorit: corpul alb și delicat al femeii, cu conturarea fermă a pieptului din corsajul deschis, contrastează cu structura vînjoasă, cu pieptul larg, brațele pline și pielea brun-roșcată a bărbatului.

Biostructura umană în perioada miceniană (minoică, 2000—1100 î.e.n.).

Deși documentele sînt puțin numeroase, prin confruntare permit o reconstituire destul de completă. Sub raport biostructural, sînt definitorii elementele deduse mai ales din fresca ruinelor de la Cnosos și din mormintele atrizilor (măștile din foițe de aur).

a) Personajul minoic poartă amprenta unei înțelegeri primitive a antropomorfismului, dar exprimă un optimism suveran și o înclinație supradimensionată către exuberanță [2]. Astfel, majoritatea biostructurilor umane, reprezentate izolat sau în ambianță compozițională, apar într-o policromie stridentă sau în ipostaze ostentative (zeități cu șerpi, femei expunîndu-și farmecele la modul senzual prin farduri, decolteuri, rochii complicate cu volane, personaje cu gesturi emfatice — „Culegătorul de crini").

b) Senzorialul care domină structurile permite diferențieri și particularizări fără echivoc ale sexelor. Femeia miceniană are pielea albă catifelată și e deosebit de preocupată de toaletă; senzualismul ei e natural (biologic), avînd bine conturate curburile voluptății, ochii mari, sprîncenele fine și buzele cărnoase. Bărbatul e prezentat cel mai frecvent nud, cu pielea brun-roșcată; are structură bine proporționată, virilă (spre deosebire de bărbatul egiptean gracil), cu capul prelungit și fruntea înaltă, cu părul negru buclat, evocînd cariera lui de războinic sau acrobat, cu mișcări suple, elastice, cu umerii largi și bazinul subțire („Prințul cu cunună", „Luptătorul cu taurii"), cu o moderată dolicocefalie, nasul drept, buzele subțiri și sprîncenele stufoase și împreunate.

c) Biostructura umană miceniană reprezentată plastic este o simbioză între tipologia autohtonă și influențele orientale rezultate din fraternizarea comercială. Orientalismul se materializează în ambianța de basm și fantezie. Canonul egiptean (cu reprezentarea umerilor din față și a picioarelor din profil) se combină cu expresivitatea volumelor și suprafețelor tipic egeene.

Biostructura umană în perioada geometrică (etapa meandrelor 1100—700 î.e.n.), poate fi definită mai ales în baza fragmentelor de vase și a statuilor descoperite în Peloponez, Attica și Beoția, care exprimă în marea lor majoritate tradiția dorică. În legătură cu valoarea lor biostructurală (și mai ales în legătură cu ciclul de ansamblu al artei grecești) s-au enunțat opinii diferite. O parte din istoriografi au considerat că această etapă a reprezentat un pas înapoi fie către primitivism (indus de invaziile din nord), fie către geometrismul oriental egipteano-mesopotamian, datorită faptului că figura umană pierde din independența suverană anterioară, fiind subordonată temelor legate de practicile mortuare. O bună parte din piese vin însă în contradicție cu această teză, demonstrînd că au existat focare relativ independente, dezvoltate pe coordonate proprii. În ciuda aparentei lor imobilități, sugerată de geometrism, personajele vădesc o remarcabilă dinamică și vitalitate (de pildă pe vasele „Dipylon" de la Luvru). Modelul doric primar al structurii umane reprezentat în sculptură e sintetizat în lucrarea „Mantiklos-Apollon" (secolul al VII-lea î.e.n.). Structura trapezoidală a trunchiului și a gîtului, triunghiulară a capului și cilindroidă a membrelor inferioare creează senzația de monumentalitate, de transpunere în segmentele umane a elementelor unui templu. Acceptînd

această alternativă, geometrismul nu are un conținut primitiv ci mai degrabă simbolico-abstractizant.

Structura umană în etapa arhaică (de tranziție, 700—460 î.e.n.) marchează o relansare a încrederii suverane în om, în destinul și tinerețea lui. E perioada unor noi experimentări, a căutării unor formule de transpunere a umanului în argilă, bronz și piatră. Cu bună știință e dată la o parte fantezia de import oriental, căci altminteri nu e posibilă edificarea unor modalități stilistice proprii. Populațiile întîlnite pe pămîntul Eladei își desăvîrșesc procesul de amalgamare, simțindu-se freamătul unui nou impuls creator. Acesta este momentul istoric cînd devine operant binecunoscutul dicton al lui Protagora : „omul este măsura tuturor lucrurilor ; nimic nu e mai frumos decît corpul său, mai îndemînatic decît mîna sa, mai subtil decît spiritul său". Arhaismul suportă comparații doar cu ceea ce va urma și nu cu ceea ce a fost. Elementele conservatoare sînt reprezentate de înțelegerea încă imperfectă a spațialității, supraîncărcarea personajului feminin și insuficienta debarasare de metodele egiptene (simetria corporală, poziția policelui). Elementul progresului e scoaterea din imobilism, prin cunoașterea din ce în ce mai diferențiată a somatologiei (structura osteo-artro-musculară).

Biostructura particulară a perioadei de tranziție e un precursor apollinian, denumit „Kouroi", statuia supradimensionată a adolescentului amplasată la intrarea templelor sau în fața monumentelor funerare. În prima alternativă îndeplinea funcția de idol al zeului Apollo, în cea de a doua simboliza imaginea duplicată a defunctului. Gîtul puternic, linia efebă, eleganța serenă și zîmbetul demn și optimist nu exprimă stîngăcii și stereotipie ci efecte intenționale, izvorîte din încrederea în propriul destin a unei societăți în devenire. Detaliile anatomice sînt încă imperfecte, lipsind congruența tridimensională, dar structurile faciale conferă individualitate. Kouroii par a fi prima verigă autentică a lanțului antropologic ce va duce la marea sculptură greacă. Se pot diferenția mai multe ipostaze ale modelului Kouroi :

— varianta „anatomică", în care sînt bine conturate masele musculare, dar în atitudine statică (Kuros din Milo) ;

— varianta „aristocratică", cu expresie severă, structură gracilă și mișcare abia schițată (Kuros din marmură de la Metropolitan Museum) ;

— varianta „genuină", cu structură pregnant efebă, cu facies de o frumusețe feminină și modelaj fin corporal (Kuros din bronz din Pireu, Muzeul Național din Atena) ;

— varianta „atletică" (cuplul Cheobis și Biton, din marmură, muzeul din Delphi). După legendă, Cheobis și Biton — cei doi fii ai unei preotese a Herei, din devotament pentru mamă, au purtat cu forța umerilor carul ceremonial la templu. În semn de recunoștință, Hera le-a acordat bunul cel mai de preț, acela de a muri în templu, în timpul somnului, cu zîmbetul pe buze ;

— varianta „expresivă", cu sugerarea surîsului din strălucirea ochilor (Kuros din Actium).

Structura masculină, o dată diversificată, primeşte noi valenţe morfologice. Astfel, Moscoforul (statuia bărbatului care poartă viţelul pe umeri) e o primă redare mai complexă a efortului fizic, iar „Cavalerul Rampin" (denumire evident alegorică) desfide consistent principiul frontalităţii, asimetria fiind indusă de întoarcerea capului pe umăr.

Apolonii arhaici mai păstrează unele elemente din hieratismul statuar egiptean (piciorul avansat, torsul ţeapăn) dar acesta este estompat de amprenta tipic elenă, prin care forţa atletică se corelează cu puritatea spirituală. Prin multiplicare, Kouroii generează atmosfera de loială competiţie, nestrăină de iniţierea jocurilor sportive de la Olympia şi Delfi.

Replica feminină a Kouroi-lor e Kore, care se edifică în etapa arhaică dar va continua să existe ulterior în cea clasică. Modelul feminin este însă deosebit stilistic de cel masculin. Apare în secolul al VI-lea î.e.n., perioadă de afirmare a stilului statuar ionic, policrom şi senzual. El asimilează simbioza dintre anatomic, postură şi expresie, dar apare supraîncărcat de podoabe, coafuri complicate şi ondulate, mantouri (himantion). Caracteristicile morfologice sînt : proeminenţa bărbiei în acord cu linia piramidei nazale, o diminuare insinuantă a fantei palpebrale, o exprimare ponderată a curbelor senzualităţii (Kore antica, Morocănoasa). Dinamica structurii feminine poate fi bine înţeleasă dacă se compară „Hera din Samos" cu structurile de la Erehteion. Prima mai păstrează elemente reziduale din hieratismul Egiptului sait, dar sub văl se simt formele feminine graţioase bine conturate. Femeile din Erehteion emană o puternică senzualitate provocatoare, accentuată de supraîncărcarea cu podoabe (diademe policrome, bijuterii), cu ochii din smalţ sclipitor. Stilul nu a supravieţuit, dar a ajutat arhaismul grec să asimileze mai bine anatomia feminină.

Către sfîrşitul perioadei arhaice, structura umană devine element compoziţional şi decorativ al templului. Ea nu este însă redusă la simple substructuri (precum în arta egipteană), primind noi semnificaţii structural-ideative şi motivări psihologice exteriorizate prin atitudine şi mişcare, devenind o adevărată dramaturgie narativă. Includerea structurii umane în elementele compoziţionale ale templului implică unele concesii. Creind templul Afaia din Egina, grecii reuşesc să armonizeze anatomia umană cu conţinutul tematic, evitînd atît redimensionările scalare (ca în Egipt sau Mesopotamia), cît şi deformările groteşti (cum se va întîmpla în arta decorativă).

Structura umană în perioada clasică (460—330 î.e.n.).

Aparent, tranziţia de la arhaism la realismul clasic s-a desfăşurat într-un interval scurt, dar stilul clasic s-a edificat cu parcurgerea unor etape intermediare, prin perfecţionarea treptată a meşteşugului, nelipsind verigile de legătură. Astfel Critios, în Efebul de pe Acropole, înlocuieşte falsul racursiu al frontalităţii cu un balans verosimil al bazinului, iar Calamis delimitează raportul dintre contracţia şi relaxarea musculară. În decora-

ţiile templului lui Zeus din Olympia (precum şi în alte elemente arhitectonice), surîsul arhaic, stereotip şi placid este înlocuit cu expresii bine definite, severe, calme, senine.

Pentru perioada clasică sînt definitorii următoarele trăsături :

— Înţelegerea sensurilor dinamice ale structurii umane, ajungîndu-se la simbioza dintre morfologie, mişcare şi expresie ;

— Depăşirea integrală a antropometriei geometrice prin descoperirea formulelor perspectivale ale proporţiilor umane ;

— Conlucrarea statuarului cu monumentalul ;

— Succesiuni inovatoare, legate de marile personalităţi creatoare : Policlet, Miron, Fidias şi Praxiteles.

Treptat, clasicismul grec se eliberează definitiv de canoanele antropometrice egiptene. El a înţeles că mişcarea organică schimbă dimensiunile şi a folosit racursiul derivat din experienţa observaţiei pentru a opera corecţiile optice realizînd euritmia. Teoria proporţiilor umane a fost înţeleasă în sens dinamic, lăsînd la latitudinea creatorului metamorfoza dimensiunilor obiective în structuri armonice. „Atena" lui Fidias are partea superioară a trupului *obiectiv* mai scurtă, dar devine verosimilă, plasată pe un plan superior axului vizual [3].

Rolul lui Policlet, de unificator al principiului structurilor armonice, este certificat de Galen ,care spune : „frumuseţea nu constă din elementele (disparate ale întregului) ci din raporturile armonioase dintre părţi ... precum în canonul lui Policlet". Artistul grec renunţă la cadrilajul egiptean cu subdiviziuni neorganice, folosind ca substructuri înseşi segmentele anatomice, acestea, prin mişcare, creînd relaţii reciproce dinamice. El a intuit faptul că nu un model constant, ci raportul dintre membre, cap şi tors reprezintă singura modalitate de împăcare a părţii cu întregul, noţiune ce avea să fie preluată creator peste veacuri de Leonardo şi Dürer. „Doriforul" lui Policlet poate fi considerat drept model princeps al trecerii de la convenţie la înţelegerea cauzalităţilor. Practic, toate şcolile greceşti care i-au urmat (poate cu excepţia celei a lui Plotin) au asimilat frumuseţea cu consonanţa dintre segmente şi întreg, în sensul dictonului vitruvian „Homo bene figuratus"[4].

Maturizarea stilistică este evidentă cu precădere în arta statuară. Clasicismul înlocuieşte imaginea tînărului apolin, masiv şi placid, cu un personaj mai complex, independent în mişcări şi acţiuni, în ipostaze umane diferenţiate, nuanţate şi inedite, uneori grave sau chiar dramatice. În locul arhaicului Kuros apare Apollo din Piombino (Luvru), personaj meditativ, expresiv, tridimensional şi mai ales veridic. Personajul femenin (Kore) pierde din exuberanţa perioadei arhaice, devenind fecioară decentă, îmbrăcată cu tunică şi peplos, mai gravă şi evident mai expresivă. „Efebul blond", adevărată prefigurare a structurilor lui Fidias de pe frizele Partenonului exprimă o seninătate uşor adumbrită de tristeţe meditativă. Această trecere către gravitate şi introspecţie e un revers al înăspririi existenţei sociale, în legătură cu tragicile evenimente ocazionate de invaziile persane.

Marii creatori ai clasicismului grec: Policlet, Miron, Fidias, Praxiteles, Lisip, formează o unitate în diversitate [5].

Tematica e similară la Policlet şi Miron: forţa umană senină şi leală, obiectivată în structura luptătorului în arenă, a alergătorului, a aruncătorului cu lancea sau cu discul. Atletul nu-şi poate adjudeca performanţa dacă nu acceptă un ritm vital raţional, un echilibru moral inechivoc; dacă acest crez vital al cumpătării şi măsurii, creează forţă, abilitate, dibăcie, în mod implicit devine subiect de creaţie artistică.

Atletul lui Policlet este surprins în postura ce anticipează efortul, în concentrarea aspră şi virilă premergătoare declanşării reunite a forţelor fizice şi psihice (de pildă „Purtătorul de lance din Neapole"). Originar din Argos, el metamorfozează în forme artistice spiritul doric, caracterizat prin robusteţe sobră şi respectul pentru frumos în sensul cel mai general posibil, ridicat deci la rangul de legitate. Miron face un pas înainte, operînd trecerea de la ipostaza static-tensionată la momentul efortului maxim paroxistic, contractînd tendoanele, reliefînd anatomia muşchilor agonişti şi antagonişti cu toate planurile flexoare şi extensoare cu şanţurile anatomice de separare şi proeminenţele aspre ale extremităţilor osoase („Discobolul"). Simbioza dintre momentul static şi cel dinamic, dintre arhitectonica umană euritmică şi forţa virilă tensionată, iată ceea ce avea să combine Fidias într-un tot unitar, pentru a atinge acea perfecţiune care avea să nu-l mai complexeze pe om nici măcar în faţa zeilor. Adăugînd o mai subtilă valorificare a marmurei prin conturarea mai definitorie a planurilor, Fidias, reuşeşte să imprime structurii umane un echilibru psiho-statural pulsatoriu. Din această cauză, morfologiile fidiene par întrupate din efluxul către suprafeţe şi contururi a forţelor şi vibraţiilor interioare, forţe ce primesc valenţe modelatoare.

În redarea personajului mitic (Zeus Olimpianul, Atena Partenos) Fidias se identifică pe plan conceptual cu perceptele lui Socrate şi cu universul ideatic platonician, dînd consistenţă vitală eternităţii senine, perfecţiunii ideale. Raţiunea şi sentimentul se reunesc la scară generalizatoare; aceasta este esenţa idealismului grec, nespeculativ şi nedogmatic, extras din sublimarea selectivă a formelor ideale ale vieţii cotidiene. Înglobarea omului în arhitectură măreşte consistent semnificaţia monumentului, devenind narativ, dinamic şi cu ritmicitate muzical-poematică.

O dată cu Scopas şi Praxiteles se edifică o nouă manieră în clasicismul grec. Aci se cuvine o subliniere ce poate ar merita o analiză mai profundă. S-a arătat astfel, la capitolul referitor la creaţia preistorică, faptul că numeroase procedee de interpretare umană au echivalenţe în perioada modernă. În excepţionala sa lucrare „Antropologia artistică", Gh. Ghiţescu afirmă existenţa unei „mişcări generale a spiritului uman" care se poate regăsi în orice epocă creatoare (inclusiv în Egiptul antic, unde se identifică tendinţe arhaice, clasice, barochiste etc.). În ceea ce ne priveşte, subscriem la această viziune, considerînd că în fiecare mare epocă creatoare plasticienii au descoperit omul, parcurgînd trei ipostaze: morfologică, psihică şi simbolic-abstractizată (recreată). Morfologicul predomină în arta

antică și renascentistă, psihosenzorialul în arta barocă și romantică, recreerea abstractă în arta modernă. Aceste delimitări însă nu trebuiesc absolutizate. Astfel, de pildă Scopas și Praxiteles reprezintă barochismul dezvoltat în sînul clasicismului grec. Mai mult chiar, prin dizlocarea proporțiilor (la Zeuxis), estomparea contururilor (la Nicias) și simbolica liniilor și contururilor (în pictura lui Pausanias) se schițează tendințe moderniste în etapa finală a clasicismului grec, înainte de difuziunea elenistică.

Așadar, prima erodare a echilibrului olimpian se datorează artei statuare a lui Scopas. El pune figura umană în directă incidență vizuală, dînd expresie durerii pînă la dramatism prin modificări fizionomice — riduri, cute, variații ale comisurilor bucale, fantei oculare etc. (Capul lui Meleagru). „Dansul Manadei" e o dezlănțuire exuberantă de mișcare cu ostentație senzuală. La Praxiteles senzorialul (baroc) se transformă în pasional (romantic). Alimentat de percepte epicuriene, el dă frîu liber pasiunilor și sentimentelor extreme, incitînd senzorialul („Hermes din Olympia", „Efebul de la Maraton"). Apare astfel pe scena biostructurilor grecești personajul frămîntat de îndoieli, mister, porniri nestăpînite, emfază retorică, victimă a infirmităților, seducției feminine sau fatalității. Filosofia sceptico-intelectualistă semnează crepusculul echilibrului, deschizînd drumul trăirilor-limită : mînia, ferocitatea, erotismul, înfrîngerea, abandonul moral. Dacă la Fidias bărbatul nud întruchipa echilibrul, la Praxiteles femeia nudă era expresia senzualității insinuante sau declarate. Această „barochizare" a clasicismului grec nu ar fi preludiat decadența dacă nu ar fi coincis cu diminuarea forței creatoare. Societatea greacă ajunge la opulență desolidarizantă, care submineazâ democratismul generos, apărînd conflicte inconciliabile între aspirațiile individuale și cele colective. Sculptorul asimilează în primul rînd această disociere, făcînd treptat concesii în fața pornirilor pasionale și gustului îndoielnic al plutocrației diletante ; Scopas și Briaxis încep să lucreze la comanda particularilor snobi, ce se întrec în a-și decora vastele încăperi și grădini [6].

Perioada *elenistică* se extinde între 330—30 î.e.n. Declinul nu a fost determinat de carența în creatori autentici (Lisip, Polygnot, Pausanias, Apelles, Doidales), ci mai ales datorită metamorfozelor psihosociale : sofistica a înăbușit entuziasmele, epicurianismul a zdruncinat puritățile interioare. Reprezentarea în serie a atleților ajunge la oboseală, vulgaritate și conformism, estompîndu-se acuratețea unicatului. Biostructura umană își modifică treptat atributele, înmulțindu-se modelele stereotip-resemnate sau manierist-alungite, înzorzonate cu obiecte de găteală de gust obscur, sau ducînd melodramaticul pînă la limite extreme („Laocoon"). Totuși, alături de multe lucrări impregnate de paroxisme forțate sau diletantism, conviețuiesc unele de înaltă ținută : însuflețirea vigilă a atletului Apoximene, durerea maternă a Aurorei în fața corpului neînsuflețit al lui Memnon pe vasele de Duris, Altarul din Pergam, Victoria din Samotrace, Apollo din Cyrene, Venus din Milo, ultima în special fiind o adevărată reactualizare tardivă a clasicismului, insuficient explicată istoriografic, ca

şi „Gladiatorul Borghese" (sfîrşitul secolului I î.e.n., autor probabil Agasias). Atletul „elenistic" nu mai este învingătorul seren cu atributele perfecţiunii, ci competitorul împovărat de efort, de stigmatele înfrîngerii sau chiar ale rănilor, întruchipînd un adevărat preludiu ale naturalismului modern.

3.2. IPOSTAZE PLASTICE ALE BIOCRONOLOGIEI

Este evident că numeroasele metamorfoze şi ecuaţii stilistice pe care le-a asimilat arta biostructurală a Eladei, nu puteau să ocolească temele biocronologiei şi patologiei umane. Refuzul hieratismului dă frîu liber sensurilor biologice. Practic toate modalităţile majore de exprimare plastică ale Greciei antice (arta statuară, pictura, relieful şi mai ales ceramica) înfăţişează momentele esenţiale ale biocronologiei umane : maternitatea, atributele vîrstelor, tematica morţii. Trebuie subliniat însă că majoritatea acestor reprezentări sînt profund impregnate de sensuri mitologice, motiv pentru care nu se poate opera o linie de demarcaţie între fabulos şi verosimil decît la o atentă analiză retrospectivă. Pozitivismul grec s-a oprit parţial la porţile mitologiei, făcînd dificilă diferenţierea destinelor umane de cele legendare, cu atît mai mult cu cît tradiţia populară a fost permanent alimentată de ambianţele fabulatorii ale epopeilor homerice şi de memoria nestinsă a războiului troian.

Tema matrimonială transpusă în plastică apare iniţial în lucrarea „Cortegiul nupţial" a pictorului Amasis (~560 î.e.n.). Sub raport stilistic, scena mai poartă încă amprenta arhaismului : mirii şi convivii sînt lipsiţi de expresivitatea cerută de caracterul festiv al momentului. Mutarea miresei în altă casă decurgea, în epoca homerică, astfel : după ce era sărbătorită nunta (gamos), precedată de un sacrificiu închinat divinităţilor ce protejau unirea între sexe (Zeus, Hera, Artemis, Peito), se alcătuia cortegiul. Carul era tras de catîri sau de boi, mireasa purta în mîini un grătar şi o sită, părinţii şi prietenii îi urmau cu torţe aprinse. La noua locuinţă mireasa primea plăcinta cu mere şi susan, simbol al fecundităţii.

Nu este întîmplător că în plastica greacă maternitatea e precar reprezentată. Practic numai în perioada minoică şi elenistică femeia avea un statut social compatibil cu accesul curent la modelul artistic, majoritatea lucrărilor înfăţişînd eroine mitice (Andromaca, Elena, Hecuba, Nausicaa, Arete, Penelopa). Prestigiul femeii scade după invazia dorică. În perioada clasică, maternitatea era considerată în Atena ca o îndatorire domestică, îndeplinită în anonimat şi fără nobleţe. Izolată în gineceu, femeia se afla într-un prizonierat liber consimţit, ferită de ochii străinilor. „Gineceul" (decoraţia pictorului anonim ~ 420 î.e.n.), înfăţişează destul de sugestiv această izolare, într-un univers care conţine doar cîteva prietene intime şi obiectele de găteală. În ciuda atitudinilor relaxate şi placide şi a ambian-

ţei armonioase din gineceu, drepturile sociale ale femeii căsătorite erau limitate; ea nu părăsea gineceul decît pentru tîrguieli, pentru a participa la ceremonii religioase sau la evenimente familiale, întotdeauna însoţită. Nu avea dreptul la opinii sociale şi deseori era analfabetă (se povesteşte că Ifigenia n-a fost capabilă să scrie o scrisoare). Pe de altă parte, „diformitatea gravidităţii scotea femeia în afara proporţiilor perfecte".

După războiul peloponeziac asistăm la o redresare a libertăţii şi iniţiativei femeii, dar ideea generoasă a maternităţii se dizolvă în amalgamul circumstanţelor sociale (abundenţa avorturilor, abandonul noilor născuţi, concubinajul, oligoantropia, paternităţi nerecunoscute). Maternitatea era onorată retrospectiv dacă progenitura era de sex masculin. După naştere se serba în familie „amphidromia", în speţă eliberarea mamei de impuritatea sarcinii.

În schimb, plastica şi literatura greacă descriu numeroase maternităţi mitic-confabulate. Astfel Mira, care fusese preschimbată în arbore pentru incest, îl naşte pe Adonis din scoarţa copacului, după nouă luni de „metamorfoză". Afrodita se naşte în insula Cipru din spuma mării. Într-o primă versiune devine zeiţa fecundităţii, cu mîinile pe piept, mimînd gestul revărsării peste omenire a laptelui hrănitor. Mai tîrziu însă devine soţia zeului diform Hefaistos. În alte reprezentări apare alături de fiul său Eros. Danae a fost fecundată de Zeus prin intermediul unei ploi de aur, din care s-a întrupat Perseu.

Caracteristicile biostructurale ale vîrstelor (copilăria, tinereţea, maturitatea, senectutea) au numeroase ipostaze plastice, ca o expresie a viziunii psihosociale dominate de principiul ciclităţii. Zeiţa Demeter personifica viaţa secvenţială.

Cea mai complexă „biografie plastică" poate fi reconstituită din multiplele reprezentări ale lui Heracles. Teocrit îi descrie copilăria. Pe cupa de Duris apare ca elev afon al muzicianului Linos, pe care îl ucide, exasperat de dojenile repetate ale magistrului. În preajma maturizării îl regăsim cu barba îngrijită, suplu dar puternic, înfăşurat în pielea leului din Nemeea (amfora de Psiax). Pe frontonul templului zeiţei Afaia din Egina e un tînăr atlet încordînd arcul. Pe o metopă sculptată a templului din Olympia, matur şi meditativ, are presentimentul încercărilor ce vor urma. În fine, preluînd viziunea impunătoare a lui Lisip, Glycon, în cunoscuta statuie „Hercule Farnese", îl înfăţişează ca pe un bătrîn secătuit de forţe fizice şi morale, cu faţa edemaţiată şi cu braţele sprijinite în măciucă.

O viziune biocronologică se poate descifra şi din ipostazele plastice dedicate de greci lui Alexandru cel Mare. În bustul lui Lisip (muzeul Guimet) emană o candidă frumuseţe, aproape feminină. În bustul sculptorului necunoscut (de la Luvru) e înfăţişat în ipostaza unei maturizări precoce, sobră şi liniştită. În schimb, adevăratul Alexandru, aşa cum este cunoscut de istorie, cu faţa prelungă, cu profilul voluntar, cu privirea pătrunzătoare şi cu buclele în dezordine, îl găsim pe mozaicul de la Herculanum, în plină confruntare cu Darius, în bătălia de la Isos.

Pentru o lungă perioadă de timp vîrsta a reprezentat la greci un criteriu de diviziune socială, trecerea de la o treaptă la alta fiind un prilej de ceremonii rituale ce evocau sensul și conținutul noilor îndatoriri. Noțiunile de Kuros și Kore, ceea ce însemna „băiat" și „fată", desemnau nu numai un tip statuar ci și unul cronologic : etapa juvenilă. Cele mai concordante exemplare cu sensul biocronologic sînt Kuros de la Anavisos și de la Volomandra (550 î.e.n.) și Korele ioniene de pe Acropolea Atenei. Efebul era tînărul recrut care, după ce depune jurămîntul în fața divinităților din Atica, își asumă responsabilitatea apărării patriei și sentimentul solidarității față de tovarășii de arme. Efebul din Anticitera, efebul blond și efebul de la Maraton sînt reprezentări plastice pline de optimism și frumusețe juvenilă.

Copilul apare mai rar în plastica greacă și atunci în scene compoziționale, asimilat cu acte de ocrotire sau de bunăvoință (Triptolem, fiul regelui din Eleusis primind spicul de grîu de la zeița Demeter și Persefona sau scena beoțiană în care bunicul dăruiește un strugure nepoatei). În schimb, micul „Jocheu de la Artemision" (epoca elenistică) e un personaj infantil idependent, fără tutelă. Apariția mai tardivă a copilului mic în plastică derivă din neconcordanța sa cu idealul proporțiilor perfecte. Copilul-zeu (Pluton sau Dionysos de Kefisodat, Hermes de Praxiteles) primește dimensiunile neverosimile ale unei vîrste mai avansate. Abia în elenism apare copilul anonim, cu gestica și expresia inocentă și plină de gingășie („Copilul cu gîsca" de Boetius, „Fetița șezînd", „Fetița cu pasărea și șarpele" — aflate la Roma).

O statistică sumară arată că mai mult de 70% din personajele prezente în plastica greacă sînt tineri, deoarece vîrsta tînără corespundea în cea mai mare măsură cu idealul de frumusețe fizică și psihică, concept ce se va modifica radical în arta latină. Legenda spune că nemuritoarea fiică a lui Hyperion i-a cerut lui Zeus nemurirea pentru iubitul său Tifhon : eroul a devenit nemuritor dar cu prețul unei senilități perpetue, ceea ce în mentalitatea grecilor era cea mai crudă pedeapsă pentru un muritor.

Deși subiect predilect, tinerețea este în genere anonimă, cu excepția personajelor mitice. Tînărul grec reprezentat plastic este atlet, luptător, jucător la Panathenee, vînător efeb. Au supraviețuit, prin valențele artistice : călărețul lui Euphronios, tinerii de pe friza Parthenonului, diadumenul lui Policlet și, evident, toți atleții perioadei clasice în frunte cu discobolul lui Miron. Fetele dansează, cîntă la instrumente, își etalează pieptănătura sau costumația, se întîlnesc în saloane sau în preajma fîntînilor. Impresionează prin frumusețea trăsăturilor și chiar prin tipologiile particularizate : fetele sculptate sau pictate de Paros, Phintias, Oitos, tînăra din Antium, fetele de pe amforele panathenaice și minunatele profiluri de pe ceramica lui Brygos. În intimitate (pregătindu-se de baie sau de îmbrăcare) apar nude, dar niciodată nu li se permite să etaleze frumusețea corporală a Afroditei. Nu sînt omise nici curtezanele (fresca din

Cnosos, cunoscută sub denumirea „La petite parisiènne", sau curtezanele lui Phintias).

La vîrsta maturității personajele au un grad de hieratism, arborînd autostăpînire, emfază sau aer dominator. Totodată primesc identitate : reprezentările plastice ale lui Pericle, Demostene, Solon Ptolemeu... identitate, ce se transformă la bătrînețe în omagiu respectuos adus senectuții creatoare : Eschil, Hipocrate, Platon, Esop, bătrînul pedagog (din epoca elenistică). Sînt prezente însă și imagini ale bătrîneții nefericite, ruinate sau resemnate („Bătrîna țărancă").

Femeia adultă își îndeplinește invariabil îndatoririle domestice : plămădește pîinea, pisează grîul, toarce lîna. Bărbatul din mase devine subiect al reprezentării plastice dacă îndeplinește o funcție socială (rapsodul lui Cleophrades, pugilistul lui Apolonios, profesorul de muzică etc.).

3.3. SUFERINȚA ȘI PATOLOGIA

Boala, suferința și moartea, se exprimă, în plastica greacă, fie la modul obiectiv, fie într-o amalgamare între mitic și real, uneori greu disociabilă. Cauzalitățile suferinței nu au asimilări științifice dar, oricum efortul de identificare a lor este interesant în vederea definirii unui moment al gîndirii umane asupra liniei de demarcare între normal și patologic.

Războiul troian se constituie ca o adevărată antologie a suferinței și a morții violente, rămînînd episodul cel mai coerent constituit din estetica greacă prin bogata sa iconografie, cu exprimări deseori paroxistice : despărțirea lui Hector de Andromaca, Aiax purtînd cadavrul lui Ahile, cruzimea luptelor, implorarea lui Priam etc. Cîteva din momentele de maximă tensiune, evocînd formele definite ale suferinței fizice și psihice, merită o succintă rememorare, întrucît au inspirat sculptura și pictura pe vase pe toată perioada cuprinsă între începuturile artei grecești și pînă la expansiunea elenismului.

Amestecul dintre cauzalitate și legendă este evident din stadiile inițiale al conflictului, cînd, o nestăvilită sete de hegemonie este exaltată, conjunctural, de o pasională discordie amoroasă (infidelitatea Elenei care se lasă sedusă de Paris). Depășind etapa premiselor ajungem la primul act al dramei : sacrificarea Ifigeniei, propria fiică a lui Agamemnon, pentru a îndupleca zeii să umfle pînzele corăbiilor. O alternativă mai generoasă admite că, în ultima clipă, sacrificiul uman a fost înlocuit cu unul animal.

Tot atît de impregnată de dramatism apare următoarea împrejurare în care, la puțin timp de la pornirea expediției, Filoctet este abandonat în mod inuman pe insula Lemnos, cu o rană gangrenată, condamnat la o moarte lentă în chinuri indescriptibile.

Trecem peste cei zece ani de lupte, cu săbii împlîntate nemilos, cu decapitări și infirmizări, atît de plastic prezentate pe cupele de Brygos

sau pe friza Sifnienilor de la Dalphi și ajungem la epidemia de ciumă ce se abate asupra taberei grecești. Urmează apoi tripla dramă declanșată secvențial : Hector îl ucide pe Patrocle, Ahile îl ucide pe Hector tîrîndu-i cadavrul în jurul Troiei, Paris îl ucide pe Ahile descoperindu-i zona vulnerabilă. Gama pasională variază între generoasa prietenie între Ahile și Patrocle și cruzimea cu care Ahile tîrăște cadavrul lui Hector legat de carul său, precum și refuzul de a-l preda tatălui îndurerat, Priam.

Cursul evenimentelor continuă cu fabuloasa farsă a calului troian. Grupul statuar Laocoon (din perioada elenistică — școala din Rhodos), înfățișează cu mare dramatism, moartea prin sufocare, sub strînsoarea necruțătoare a reptilelor, a eroului împreună cu cei doi fii ai săi, în încercarea lui zadarnică de a împiedica măcelul troienilor aflați în stare de ebrietate colectivă. Andromaca devine spectatoare la masacrarea propriului fiu Astianax. Drama ia proporții colective : bărbații sînt uciși cu cruzime, femeile sînt tîrîte în sclavie. Destinele sînt pustiite în lanț : Casandra intră în palatul crimei unde cade sub cuțitul Clitemnestrei. Ulisse rătăcește zece ani pînă ajunge în Itaca, Agamemnon e ucis în baie de cuplul adulterin, primul Aiax se sinucide, al doilea Aiax e lovit de trăsnet, Electra și Oreste îl ucid pe Egist și pe Clitemnestra, după care naufragiază în demență.

Toate aceste evenimente sînt bogat ilustrate pe vasele cicladice, pe cupele de Sosias și Brygos, amforele atice, vasele lui Exekias, teracotele de Milo etc.

Numeroase alte teme explorînd claviatura suferinței au inspirat plastica greacă : sacrificarea Polixenei pe altarul lui Ahile, incestul lui Oedip și întregul cortegiu de drame ce i-au urmat (inclusiv suferințele Antigonei alături de părintele orb), lupta lapiților cu centaurii. Cele mai patetice scene datează din epoca pergamiană și a școlii din Rhodos (supliciul lui Marsyas prin jupuire, supliciul tinerei Dircé, pedepsită pentru dezonorare de proprii ei frați prin legarea de coarnele taurului). „Galul murind“ își întoarce într-un gest spasmodic torsul către plaga din zona hepatică, iar „Luptătorul rănit la inimă“ sugerează atrocitatea loviturii. O culme a dramatismului o constituie lucrarea „Niobe“, unde se întîlnesc gestul disperat de protecție al mamei cu implorarea copilului rănit.

Mitul prometeic, departe de a fi redus la o răzvrătire a omului față de zei, concentrează mai degrabă eforturile omenirii de a smulge lumina progresului și a eliberării : perseverența învinge, precum forța regeneratoare a ficatului pe care vulturul trimis de Zeus nu-l poate distruge.

Arta plastică a Greciei antice conține unele lucrări cu amprenta patologiei nemijlocit identificabilă.

Hefaistos, fratele lui Ares și fiul lui Zeus și al Herei apare, în scena întoarcerii călare în Olimp, cu o malformație congenitală a membrului inferior stîng. Se pare că infirmitatea nu l-a împiedicat să-și exercite cu mîndrie meșteșugul de fierar și să devină prietenul stimat al nevoiașilor. Eroul spartan Agesilaos era „mic și șchiop“, dar biografia lui demonstrează că handicapul fizic nu e întotdeauna o piedică în calea devenirii. Debili-

tatea fizică a lui Astianax nu i-a permis să supravieţuiască după ce a fost rănit de Neoptolem, după cum rezultă din impresionanta scenă a pictorului Cleofrades.

Secundul lui Ahile, Patrocle, e pansat de rănile suferite în războiul troian de însuşi Ahile (cupa olarului Sosias). O remarcabilă lucrare înfăţişînd suferinţa ostaşului rănit, poate fi admirată pe frontonul templului zeiţei Afaia din Egina.

Asistarea plină de compasiune a bolnavilor apare pe numeroase reliefuri, picturi şi lucrări ceramice. Patrocle îngrijindu-l pe Machaon (cupă de Sosias), medicul Iason palpînd ficatul unui bolnav (stelă funerară descoperită la Atena), chirurg îngrijindu-l pe Eneea rănit (pictură descoperită la Pompei), tratarea rănilor (pe diferite lecite). Cînd Menelau e rănit de o săgeată în pulpă, Machaon „dezveleşte rana, elimină hemoragia, apoi toarnă balsamuri calmante".

Scenele dionysiace, vecine cu intoxicaţia etanolică, sînt numeroase în plastica greacă : cortegiul bahic (relieful din Neapole), Dionysos conducîndu-şi cortegiul (pictură pe vas), dansul dionysiac (pictorul din Carneia), Dionysos cu „cantaros" (pictorul din Carneia), bătrîna beată (de Myron din Teba), tînărul după banchet (cupă de Duris).

E dificil de spus unde se termină celebrarea rodniciei pămîntului şi unde începe euforia etilică, dar este clar că în unele ipostaze limitele normalităţii sînt consistent depăşite. Frecvent, dansurile dionysiace apar ca „violente, lascive, obscene şi delirante"... degenerînd în final în „manifestări bestiale, cu sfîşierea animalelor ieşite în calea cortegiului"... „Asemenea manifestări puteau cuprinde grupuri de femei care s-au prăbuşit în miez de noapte pe treptele oraşului Amfisa, epuizate, inconştiente sau delirînd" [7]. Se poate deduce din Bacantele lui Euripide şi dintr-o statuie de Scopas, că grecii nu erau în consens cu astfel de manifestări orgiastice, de origine, mai ales beoţiană.

Plastica greacă cu tematică laică din epoca naturalismului elenist prezintă o galerie întreagă de infirmi, displastici şi pitici ; pe de altă parte, plastica de inspiraţie mitologică abundă de personaje fabuloase, monstruoase sau hibride : giganţi, titani, centauri, ciclopi, sirene şi gorgone. Sînt acestea create de jocul imaginaţiei sau sînt evocări ale patologiei malformaţionale, metamorfozate mitic ?

Cea mai verosimilă reprezentare de embriopatologie poate fi dedusă din numeroasele variante ale mitului ciclopic. Cel mai cunoscut ciclop, dar nu unicul, este Polyphemus, monstrul antropofag care i-a digerat pe tovarăşii lui Ulisse şi care a putut fi doborît prin străpungerea ochiului unic cu un ţăruş arzînd. Scena are mai multe variante plastice, dar cea mai sugestivă pare a fi pictura de pe o hidrie din Caere. Dar, alături de Polyphemus, legendele descriu o întreagă galerie de ciclopi : pe cel îndrăgostit nebuneşte de Galateea citat de Teocrit), ciclopii-păstori din ţinuturile izolate păzindu-şi turmele, ciclopii fierari, ucenici a lui Hefaistos, ciclopii care i-au secondat pe Hades şi Poseidon.

Pe de altă parte, ciclopia este bine recunoscută astăzi ca malformație congenitală. Chiar dacă există diferențe de ordin descriptiv între ciclopul mitologic și ciclopia ca sindrom eredo-patologic (mai cu seamă sub raportul localizării ochiului unic), prin multiplicarea aceleiași imagini în ipostaze istorice diferite (chiar izolate) devine foarte verosimilă ipoteza conform căreia la baza legendei stă transpunerea confabulată a unui capitol de embriopatologie [8].

O altă interpretare vede în ochiul unic amintirea filogenetică a „celui de-al treilea ochi", noțiune prin care se desenează un organ existent la animale și care la om s-a structurat în glanda epifiză. Mitologia orientului asiatic evocă deseori acest al treilea ochi, plasat în zona retrofrontală și avînd funcții telepatice.

Reprezentarea princeps a sirenei, cea care a încercat să-l ademenească pe Odiseu, era jumătate femeie și jumătate pasăre (pe „stamnosul" aflat la British Museum). Mai tîrziu hibridarea este de tipul de femeie-pește (în evul mediu și în special în mitologia latină, cînd apar sirenele înrudite cu Nereidele). În epopeea argonauților sirenele se pietrifică, dar renasc cu o nouă vitalitate în mitologia germană de pe malurile Rinului, concentrate în imaginea seducătoarei Lorelei.

În embriopatologia modernă este bine cunoscută malformația congenitală denumită *simpodie* (sau sirenomelie), evocatoare a skiapodelor grecești, anomalia afectînd aproape exclusiv sexul feminin.

Gorgonele aveau trup de femeie, cu șerpi în loc de păr, iar din gură le proeminau dinți de mistreț. Privirea lor pietrifica orice muritor. Circulau prin aer cu ajutorul aripilor inserate pe spate și pe membre. Metopa de pe templul lui Selinus îl înfățișează pe Perseu tăind capul Gorgonei. În jurul mitului meduzei s-au elaborat mai multe explicații :

— simbol al conservării secretelor vitale nepenetrabile,

— simbol al anxietății în fața destinului uman.

Cea mai verosimilă pare a fi funcția protectoare a sexualității feminine, formă de îngrădire a promiscuității morale, pledoarie figurativă în favoarea relațiilor decente. Exemplul semnificativ în acest sens este „Triskelionul", în care sexualitatea e protejată de trei axe frînte, invocînd totodată apărarea și respectul.

Numeroase alte evocări teratogenetice pot fi recunoscute în mitologia greacă : Cronos-ul bifacial cu o față spre cer și alta spre pămînt (similarul lui Ianus) și care la indieni are drept corespondent tridimensionalul zeu Șiva (creator, păstrător și distrugător), Diana din Efes cu polimastie (mameloanele supranumerare sînt cunoscute în medicină ca o formă de atavism), legendarul Argus cu o sută de ochi călărind pe neîntrecutul Odin cu opt picioare.

Homer a fost orb și e surprinzător faptul că busturile anonime, care l-au înfățișat, nu exprimă nici dramatism și nici resemnare. Pentru domeniul medical, el reactualizează clasica problemă a perfecționării forțelor interioare în condițiile infirmității perceptive.

Ambivalenţa sexuală îşi face apariţia în secolul al III-lea î.e.n. prin statuia „Apollo din Cyrene", statuie ce întruneşte deopotrivă caractere morfofizionomice masculine şi feminine, definindu-se, fără echivoc, în „Hermafroditul din Pergam" şi „Hermafroditul dormind".

Tema morţii, similar cu cea a naşterii, ne întoarce în mitologie. Creatorii greci îmbrăcau în spectacular trecerea în eternitate a zeilor şi a eroilor, în timp ce moartea celor de rînd o descriau printr-un ritual destul de sumar : decedatul era spălat, parfumat, expus pe catafalc, jelit sau omagiat şi înhumat grabnic, din raţiuni igienice. Personajelor proeminente le era rezervată o stelă funerară. Cei ce nu erau îngropaţi sau incineraţi (după moda miceniană) plăteau greşelile terestre, fiind condamnaţi să rătăcească, cu sufletul chinuit pe malurile Aheronului unde, fie se agăţau cu disperare de trestii, fie urcau în sinistra luntre a lui Charon, pentru a intra în infernul legal dar fără bucurii.

Adonis moare ucis de un mistreţ întărîtat de Artemis, fiind deplîns în ceremonii anuale. Aiax, fiul lui Telamon regele Salaminei, moare străpungîndu-şi inima cu sabia, dezamăgit pentru că nu a primit statuia protectoare a Troei, după ce el însuşi purtase cadavrul lui Ahile. Cresus, regele Lidiei, e condamnat la arderea pe rug, dar se salvează oportun recunoscînd înţelepciunea cuvintelor lui Solon, după care nu-ţi poţi adjudeca dreptul la fericire decît la capătul vieţii.

Orfeu a fost masacrat de femeile trace iar capul său a fost aruncat împreună cu lira în apele rîului Ebru, fiind dus de curent pînă în insula Lesbos. Impresionantă e scena în care Medeea îşi asasinează copiii, precum şi moartea lui Egist sau necruţătoarea privire a tiranicizilor Harmodios şi Aristogiton (de Critios şi Nesiotes).

Dovada caracterului confabulat al morţii rezultă din lipsa de unitate în imaginarea infernului, în viziunea lui Pindar, în cea miceniană sau homerică, în descrierile lui Hesiod sau Virgiliu, în pictura ceramică etc. Din această cauză, eroii care au populat infernul (Elpenor, Ulisse, Hermes, Persefona, Orfeu şi Euridice, Tezeu şi alţii) ne interesează astăzi sub raport psihosocial dar servesc mai puţin reconstituirii unor cauzalităţi biologice, cu excepţia conceptului înrudirii somnului cu moartea (Thanatos, zeul morţii fiind frate cu Hypnos, zeul somnului), ceea ce permite peregrinările oniric-confabulate ale celor vii pe căile infernului.

Sintetizînd cele prezentate, rezultă că arta plastică a Greciei antice a oferit lumii, alături de valenţele sale estetice, o complexă claviatură biostructural-umană, extinsă de la perfecţiune la patologicul cel mai autentic. Făcînd abstracţie de problematica etico-filosofică ridicată de travaliul de definire a cauzalităţilor ce au generat acest univers de personaje, el sintetizează o enormă experienţă umană şi aduce un probatoriu în plus în favoarea rolului imaginaţiei creatoare, în absenţa căreia drumurile progresului rămîn impenetrabile.

3.4. DIVERSIFICAREA PSIHOCARACTERIALĂ ÎN PORTRETISTICA ROMANĂ

Majoritatea autorilor nu s-au putut sustrage tendinţei de a analiza arta romană în paralel cu cea greacă, deşi, în multe privinţe, latinitatea reprezintă o alternativă de preluare creatoare a filonului elen.

În ceea ce priveşte modalitatea de structurare umană prin procedee plastice, această punere în paralel este nu numai justificată dar şi utilă în vederea unei delimitări mai complete a ambelor mari focare ale civilizaţiei antice. În speţă, se poate afirma că arta biostructurală a Romei, obiectivată cu precădere în portretistică (în sculptură şi pictură) şi în relieful narativ cu efecte de „trompe l'oeil", evidenţiază deopotrivă elemente de regres cît şi de progres faţă de arta greacă.

Elementele de regres sînt reprezentate de diminuarea forţei de integrare armonică a morfologiei, de scăderea respectului faţă de unicat şi perfecţiune în favoarea festivismului comemorativ. Astfel, nu e de mirare faptul că Virgiliu, Lucreţiu sau Juvenal, mai direct sau mai mascat, sugerează faptul că moştenirea etruscă şi invazia greacă puteau să se valorifice mai consistent la Roma [9].

Cauzele acestor elemente de regres rezidă în deosebirile structurale ale societăţii greceşti faţă de cea romană, ce şi-au pus amprenta pe creaţia artistică. Tabelul II încearcă o sistematizare a acestor deosebiri.

Tabelul II

Particularităţi	Grecia antică	Roma antică
Tradiţia artistică	Preluarea creatoare şi selectivă a influenţelor orientale, miceniene, arhaice	Insuficienta valorificare a tradiţiei etrusce (cu excepţia portretisticii) [10]
Psihologia comunitară	Generozitate, colectivism ; expansiune neviolentă cu eflux valoric	Violenţă acaparatoare, asimilare hegemonist-militaristă
Pozitivismul	Favorabil democraţiei şi armonizării sociale	Favorabil subordonării sociale şi politice
Codul social al artistului	Respect şi independenţă	Subordonare conformistă
Universul vital	Libertatea investigaţiei, solidaritate, refuzul constrîngerii	Disciplină, spirit de castă, egocentrism

Tabelul II (continuare)

Particularități	Grecia antică	Roma antică
Universul mitic	Relația om-zeu aproape egalitară ; mitologia nu afectează sensurile și raporturile sociale	Segregare netă om-zeu, similară cu diferențierile sociale
Sensuri, semnificații și conținuturi artistice	Estetism emoțional, simplitate, sobrietate, respectul unicatului ; Varietate tematică prin imaginativ și fabulație	Utilitarism convențional, Cultul măreției și grandilocvenței, Proliferarea multiplicării comerciale, a copiilor. Repertoriu tematic limitat (cu diversificări în arta pompeiană)

În virtutea legii determinismelor sociale, era inevitabil ca aceste diferențe să se obiectiveze pe planul modalității de asimilare a biostructurilor umane, după cum reiese din Tabelul III.

Tabelul III

BIOSTRUCTURA UMANĂ

În arta greacă	În arta romană
Generalizare a modelului euritmic armonic	Generalizare a modelului glorificator
Primatul originalului	Dominația reproducerii
Ipostazele paroxistice : suferința, cruzimea, orgoliul predomină în figurația mitologică	Ipostazele paroxistice : orgoliul, cruzimea etc. predomină în viața cotidiană (luptele din circuri și colisee sînt celebrări ale sinuciderii)
Definirea biostructurii prin ansamblul elementelor anatomice	Definirea biostructurii mai ales prin față, restul corpului fiind ascuns de togă sau cuirasă
Elaborarea modelului ideal	Elaborarea modelului real

Cu toate aceste elemente, arta biostructurală latină nu trebuie privită în mod părtinitor, numai prin prisma factorilor de dizolvare a marilor tradiții și cuceriri ale Eladei. Ea a adus autentice inovații, prin care mo-

delele greceşti de referinţă sînt depăşite. Astfel, spre deosebire de plastica greacă, care a edificat structuri ipotetice, legendare, utilitarismul roman a elaborat personaje reale, vii, autentice şi bine individualizate. Prin aceasta au fost puse bazele portretisticii, investită deopotrivă cu valoare documentară cît şi morfo-fizionomică. Din piesele păstrate de la romani se pot identifica oricînd fără echivoc suveranii cruzi şi dominatori (Caracalla) sau cei generoşi şi investiţi cu distincţie (Marc Aureliu), consulii astuţioşi, orgolioşi, vanitoşi sau obeji, politicienii vicleni, o întreagă galerie caracterială definind personajul cabotin, vicios, sobru, visător aventurier, vestalele clorotice sau curtezanele provocatoare. Este erodată astfel noţiunea de universalitate a perfecţiunii morfologice ca măsură de evaluare ierarhică a operei de artă.

Urmare a acestei ipostaze, arta latină biostructurală trezeşte interesul pentru contraste : frumos şi urît, normal şi grotesc, modalitate artistică ce îşi va dovedi cu prisosinţă viabilitatea în epocile ulterioare.

În fine, creatorii latini au spulberat mitul concordanţei dintre frumuseţea fizică şi cea psihică, demonstrînd că anatomia urîtului nu exclude frumuseţea interioară şi invers, ceea ce va deveni un fecund teren de explorare în toate incidenţele de cunoaştere a naturii umane, inclusiv cea biostructurală. Morfologiile umane sculptate pot fi asimilate cu prima treaptă din ştiinţa fizionomiei psihocaracteriale, întărind, prin largul său repertoriu, viabilitatea dictonului lui Cicero „Vultus quod vult ostendit“[11].

Ceea ce pentru estetician se cheamă artă portretistică, pentru medic poartă denumirea de constituţie morfotipologică şi comportamentală, deoarece, după cum afirmă Marcel Sendrail[12], „pe ţărmul figurii vine să se desfăşoare fluxul vieţii noastre instictive şi intelectuale“. Faciesul uman concentrează cele mai importante canale de influx şi eflux între individ şi lume, precum şi elementele de reactogenitate ce ajung să se încrusteze în trăsături. Dalta sculptorului sapă atît de adînc, pînă ce descoperă tot ce a săpat şi modelat scurgerea anilor. Anonimul de altădată primeşte o identitate precisă, indiferent că se numeşte Pasquio Proaelo, Augustus sau Claudius, ori pur şi simplu „cap de roman republican“.

Laicizarea destul de rapidă a medicinei, a generat o colecţie statuară de patologie — fără echivalenţe în arta greacă — ; supradimensionarea morbului este, probabil, perpetuarea unei tradiţii etrusce, în care se efectua o simbioză între boală şi demonul provocator (de pildă „Capul de lepros“). Trecerea de la ideal la real, face ca în arta romană să apară treptat modele autentice ale patologiei. Bustul lui Demostene, concentrat asupra defectului de vorbire, bustul din aur al lui Marc Aureliu impregnat de suferinţa psihică şi mai ales capul din bronz al împăratului Tiberius Claudius (de la British Museum), care dezvăluie, cu discreţie dar cu autenticitate, preocuparea acestuia de a-şi controla bîlbîiala generată de o malformaţie a frîului lingual, reprezintă exemple în acest sens.

4. REFLECTAREA BIOLOGIEI ȘI MEDICINEI ÎN PLASTICA MEDIEVALĂ

4.1. BIOSTRUCTURA UMANĂ ÎN ARTA EVULUI MEDIU

În arealul de dezvoltare a artei evului mediu bizantin și occidental se pot identifica toate ipostazele majore ale biologiei umane : cea morfologică, psihosenzorială, boala, suferința, moartea. Formulele particulare de concretizare a reprezentărilor plastice biomedicale nu pot fi asimilate în afara unei definiri — cel puțin sumare — a universului medieval.

În perioada medievală, existența umană era cvasiintegral subordonată dogmei. Această subordonare s-a concretizat prin sacralizarea instituțiilor, prin separarea clerului de mase și, implicit, prin artificializarea relațiilor sociale.

Existența omului din mase, incertă și precară, pendulează indecis între abstracțiile mistico-fabuloase și relațiile experienței, consumindu-se în aria ignoranței și insecurității, într-o ambianță dominată de boli carențiale, foamete, fragilitate fizică și psihică, epidemii și pestilință, generînd un context psihosocial favorabil proliferării viziunilor deformate și superstiției. Pe de altă parte, ignoranța și insecuritatea determină oscilarea între abandonul moral, sprijinul pe tradiție sau invocarea supranaturalului [1].

Anxietățile și confabulația medievală au îmbrăcat forme atît de intense, încît aveau să persiste mult timp în amintirea omenirii (în arta lui Hieronymus Bosch, Bruegel cel bătrîn, Dürer, Urs Graf, Zimbo Gaetano, Daumier, Goya, Redon, Ensor ș.a.).

Pe de altă parte, tentativele depășirii condiției medievale în gîndire s-au manifestat chiar în oceanul absolutismului dogmatic. Seria marilor „umaniști" — Boetius, Casiodor și Izidor din Sevilla — a militat consistent pentru restabilirea idealului clasic, a gîndirii lui Aristotel și a retoricii latine, pentru difuzarea artelor și culturii în lumea profană.

În limitele acestui univers contradictoriu [2] s-a obiectivat biostructura umană în plastica medievală, ale cărei delimitări sînt sintetizate în tabelul IV.

Tabelul IV

Caracteristicile biostructurii umane în plastica medievală

Criterii	Particularităţi
Metodologic	Schematismul planimetric
Structurarea personajului	Estomparea morfologiei şi a individualizării, disocierea morfofizionomică
Accesul la reprezentarea artistică	Antropomorfizarea personajului biblic — hagiografia plastică — simbolismul cosmic
Ipostazele umane	Normalul şi patologicul servesc tematica religioasă

Schematismul planimetric defineşte atît modalitatea bizantină, cît şi cea gotică de edificare a biostructurii umane. Din punct de vedere al dispunerii spaţiale, arta medievală marchează o întoarcere parţială la planitatea egipteană. Dimensiunea a treia este precară în ambele alternative ; cu toate acestea se poate identifica în biostructurile medievale o tendinţă rudimentară de recuperare spaţială, prin redarea profilului pe trei sferturi. Impresia de adîncime rezultă nu prin procedee senzoriale (modelări, nuanţe, umbre), ci doar prin deplasări ale contururilor lineare sau a intensităţii coloristice. Racursiul obţinut este subeficient, deoarece :

— tratarea pe trei sferturi a umerilor, prin dizlocarea planului frontal, în loc să sugereze mişcarea, structurează un personaj cifotic (cu cocoaşă cervicală) ;

— proiecţia latero-distală a labei piciorului creează senzaţia de labă atîrnată (concordantă cu imponderabilitatea ce se cerea a fi sugerată de personajul biblic).

Ca atare, aspectul de ansamblu al biostructurii umane devine schematic, simbolizat şi antiiluzionist, întrucît organizarea planimetrică realizează detaşarea de intenţionalitatea structurilor şi dimensiunilor reale în favoarea celor contemplate spiritual. Restul corpului este sau neglijat, sau dimensionat separat, fără consistenţă carnală, ca urmare a sensurilor dogmatice conform cărora corpul e lipsit de semnificaţii spirituale. Procedeul va fi preluat mai tîrziu de El Greco, dar în sensul mai complex al spiritualizării integrale a biostructurii. În procesul de modulare care utilizează ca unitate faţa, torsul reprezintă trei unităţi faciale, o jumătate de picior două unităţi faciale, lungimea nasului 1/3 de modul facial, egală cu creştetul, cu gîtul sau cu înălţimea labei piciorului. Subordonarea modulării la unităţi faciale devine în arta bizantină reper metodic în portretizarea personajului biblic.

Canonul proporţiilor umane bizantine a fost rectificat din generaţie în generaţie, prin ucenicie, ajungîndu-se la dimensionări prin substructuri

ale tuturor segmentelor. Teoreticienii care au preluat şi transferat în timp canoanele bizantine pînă în secolul al XVII-lea au fost Cennino Cennini, Gauricus, Ghilberti şi Filarete.

Plecînd de la multiplicarea unui modul — lungimea nasului — s-a născut ideea schematizării întregii extremităţi cefalice prin trei cercuri concentrice, avînd centrul comun la rădăcina nasului. Cercul interior are raza egală cu lungimea nasului, delimitînd fruntea şi pomeţii ; cercul median, cu raza egală cu două lungimi de nas, circumscrie capul şi limita inferioară a faciesului ; cercul exterior trece inferior prin cartilajul tiroid (mărul lui Adam) şi circumscrie, în partea superioară, nimbul. Generalizarea metodei celor trei cercuri determină o supradimensionare verticală a craniului, evidentă mai ales în etapa protobizantină.

Personajul bizantin e prezentat frecvent din profil, dar în această postură nu se asimilează efectul spaţial al rotaţiei (racursiul ce modifică dimensiunile aparente).

Consecvenţi procedeului planimetric, artiştii bizantini, respectă criteriul distanţelor egale şi în mişcare. Astfel, prin rotirea laterală a capului, centrul cercurilor se deplasează de la reperul nazal către hemifaciesul îndreptat spre spectator ; rezultatul va fi o diminuare a suprafeţei frunţii şi a creştetului prin deplasarea laterală a arcului compasului[3].

Tehnica *gotică* de structurare umană e tot planimetrică, preferind însă formele angulare celor rotunde. Întocmai ca în arta bizantină, se neglijează arhitectonica naturală a organismului, elementul de subordonare fiind însă conturul şi direcţia mişcării mai mult decît modularea. Anatomia umană este înscrisă în sistemul unei geometrii plane, ca într-un cadru rigid. Dimensiunea liniilor şi deschiderea unghiurilor nu corespund fidel cu segmentele şi cu angulaţiile corpului uman, dar sînt astfel combinate încît sugerează mişcarea. Corpul bărbătesc e înscris într-o pentagramă alungită. În partea superioară, o dreaptă orizontală uneşte umerii. Această linie biumerală reprezintă 1/3 din liniile (întretăiate) umăr-călciiul opus. Orizontala superioară are la mijloc cartilajul tiroid, iar cele două linii oblice se subdivid în trei părţi, trecînd prin articulaţia şoldului şi a genunchiului.

Capul este structurat mai arbitrar, prin cercuri, triunghiuri sau romburi, delimitînd mai mult forme decît fizionomii (schemele lui Villard de Honnecourt).

Întocmai ca în conceptul biostructural bizantin, se punea şi în cel gotic problema rezolvării unor variante dinamice care induc abateri de la modelul standard, mai ales în prima jumătate a evului de mijloc cînd nu se ajunsese la înţelegerea faptului că orice subiect aflat într-o anumită ipostază reprezintă o formulă estetică independentă şi nu o variantă a modelului fix. Astfel, subiectul în mişcare, în loc să inducă o nouă structurare, implică doar o deplasare a pentagramei standard (pentru corp) sau a figurii geometrice (pentru faţă)[4].

Trebuie subliniat însă că, în goticul tîrziu, canoanele geometrismului sînt treptat abandonate, cîştigîndu-se astfel libertatea umanizării consistente a personajului.

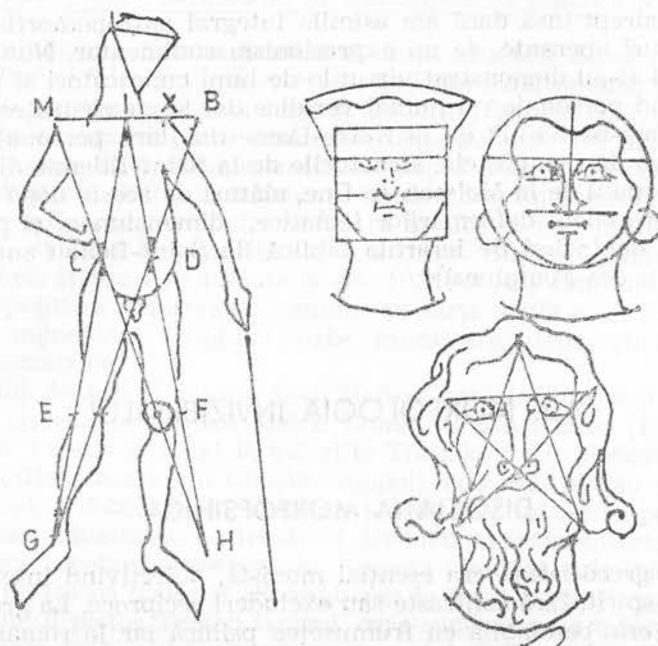


Fig. 4. Schemele lui Villard de Honnecourt, reprezentative pentru structurarea umană în stilul gotic (după Panofsky)

Metoda biostructurală *romanică* se bazează pe geometrismul asimetric. Iconografia este subordonată arhitecturii, deoarece catedrala romanică nu are spaţii predestinate pentru plastician. Acesta e nevoit să folosească toate ariile libere : timpane, bolţare, abace, frize, capiteluri. Spaţiile sînt însă inadecvate pentru desfăşurări antropomorfe fireşti ; ca atare se naşte o întreagă galerie de biostructuri neverosimile ; omul-romb, omul-coloană, omul-cifră, omul-pătrat (la Saint-Benoit sur Loire), omul-triunghi (la Saint-Rémy), omul-cerc (la Vézelay), omul-trapez (la Aulnay), omul-arhivoltă (la Saint-Réverien). Dacă timpanul are formă semicirculară sau triunghiulară, obligă personajele laterale să apară fie mai mici, fie îngenunchiate, fie contorsionate (omul-plutitor, omul-zburător, omul-înotător etc. : la Charlieu în Auvergne).

Umplînd zonele libere, personajele devin liliputane sau gigante, obeze sau caşectice, micro- sau macrocefale. Ele nu se înrudesc, sub raport simbolic, cu zeităţile diforme ale antichităţii ci reprezintă mai degrabă preludiul sensurilor insolite ale artei fantastice. Restricţia spaţială stimulează imaginaţia în căutarea de noi formule, ajungîndu-se la hibridări diverse : personaje multicefale, patrupezi înaripaţi cu cap feminin, combinaţii uman-animaliere, uman-vegetale, nereide, sfincşi, structuri fără identitate biologică.

Ar fi nedrept însă dacă am asimila integral antropomorfismul romanic la structuri aberante, de un expresionism rudimentar. Numeroși creatori romanici și-au demonstrat virtuțile de buni cunoscători ai morfologiei umane, creînd personaje nu numai veridice dar și cu virtuți estetice, cum sînt : „Etienne-bărbosul" de la Notre-Dame du Port, personajul feminin de la Santiago de Compostela, structurile de la Saint-Etienne din Toulouse sau de pe portalul de la Moissac. În fine, alături de aceste două alternative coexistă și procedeul deformărilor tematice, dimensiunea și plasamentul personajului depinzînd de ierarhia biblică (la Saint-Benoit sur Loire sau la Saint-Denis des Fontaines)[5,6].

4.2. MORFOLOGIA INVIZIBILULUI

DISOCIAȚIA MORFOPSIHICĂ

Plastica greco-latină era esențial monistă, obiectivînd interrelația armonică trup-spirit, fără contraste sau excluderi reciproce. La greci, frumusețea fizică era corelabilă cu frumusețea psihică iar la romani noblețea interioară nu intra în contradicție cu nivelul diferit al perfecțiunii structurale.

În perioada de declin a clasicismului antic, sub influența expansiunii creștinismului, se declanșează conflictul dintre material și spiritual. El își are originile în infuzia culturii orientale (în special persoane [7]), unde natura umană se afla sub influența forțelor antagonice ale binelui și răului. Dualismul religios proclamă eliberarea prin credință, asceză și meditație a spiritului (echivalent al binelui) de neimportantul său înveliș corporal (echivalent al răului), povară apăsătoare supusă provocărilor carnal-erotice, ce stă în calea purificării și mîntuirii. Refuzul edificării anatomice explică astfel impasul sculpturii în plastica evului mediu.

Conceptul neoplatonician al supremației spirituale, alimentat de dualismul oriental, devine de-a dreptul agresiv în jurul anilor 220—230, cînd tendința de a pulveriza semnificațiile învelișului material ia proporții doctrinale. Primele obiectivări sînt capetele inexpresive, spiritualizate sau marcate de conflicte lăuntrice, datînd din prima jumătate a secolului al V-lea, aflate în muzeele de arheologie din Efes, Viena sau Constantinopol.

Ruptura echilibrului morfopsihic devine canon în evul mediu bizantin. Întocmai însă ca în arta egipteană, canonul nu se poate perpetua la nesfîrșit ; din însuși miezul iconografiei bizantine se vor detașa autentice valori estetice, tocmai prin depășirea spiritualizării stereotipe, a imobilismului mitic. În mozaicul absidei bisericii Hosios-David din Tesalonic (începutul secolului al VI-lea), Cristos apare ca un tînăr umanizat, cu linii anatomice bine conturate, exprimînd hotărîre și încredere liniștită. Icoana apostolului

Petru din mînăstirea Sfintei Ecaterina de la Muntele Sinai (jumătatea a 2-a a secolului al VI-lea) depăşeşte net conformismul mistic: personajul e încadrat de o pieptănătură de-a dreptul modernă, fără aureolă, cu buze bine conturate, cu o expresie de o demnitate degajată care nu induce nici cea mai vagă senzaţie de meditaţie anxioasă. Capul Mariei din mozaicul sudic al catedralei Sfînta Sofia, în ambianţa împăraţilor Constantin şi Justinian (secolele X—XI), este mai puţin o figură biblică şi mai mult o frumoasă femeie laică, evocînd iconografia romană tîrzie. Cuplul Constantin Monomahul şi împărăteasa Zoe (Sfînta Sofia, 1034—1042) combină în mod armonios prospeţimea şi farmecul feminin cu forţa virilă a bărbatului; prin combinarea ingenioasă a liniilor curbe, mozaicarul depăşeşte nivelul planimetriei geometrice.

Apostolul Andrei şi Sfîntul Ioan Hrisostomul (Sfînta Sofia din Kiev), Cristos din biserica Adormirii Maicii Domnului din Niceea (1017), Sfîntul Dumitru din Tesalonic (aflat la galeriile Tretiakov din Moscova), împărăteasa Irina (Sfînta Sofia din Constantinopol), apostolii Marcu şi Pavel din catedrala Sfîntul Dumitru din Vladimir (1195), sînt tot atîtea portrete imaginare dar individualizate, cu trăsături distincte şi trăiri interioare, situîndu-se în afara repetării impersonale. Această tendinţă culminează cu personajele de pe fresca bisericii „Schimbarea la faţă" de la Novgorod, operă a remarcabilului pictor Teofan Grecul, care concentrează interpretări subtile şi profunde pînă la definiri temperamentale [8]. De altfel, Teofan e primul pictor bizantin care, cu de la sine putere, a corectat maniera de reprezentare a sfinţilor, aceştia apărînd degajaţi de îndoiala mistică, în posturi dinamic-nonconformiste, neascunzîndu-şi pasiunile şi slăbiciunile umane.

În occident, minimalizarea morfologiei personajului s-a exprimat mai ales prin subordonarea acestuia ambianţei decorative (tratarea abstract-barbarizantă) [9]. Astfel, de pildă, dipticul lui Stilico, tutore al împăratului Honorius, prezintă o figură anodină, accentul compoziţiei căzînd pe accesorii (lance, sabie, scut). În miniaturile cu binecunoscutul învăţat şi muzician Boetius (pe manuscrisul din Cantenbury) se pune accentul pe aplecarea concentrată a personajului asupra monocordului. Miniatura ce-l înfăţişează pe Casiodor are ca unic obiectiv grija bibliotecarului-copist pentru conservarea manuscriselor.

Biostructura umană în arta bizantină s-a dezvoltat însă sub imperiul a două forţe: canonul religios şi forţa creatoare a pictorului sau a mozaicarului [10]. Prima tindea să menţină formele convenţionale, cea de-a doua să dea împliniri propriului talent. Aşa se explică faptul că reprezentarea structurilor are un caracter dinamic, delimitînd cel puţin cinci etape distincte sub raport stilistic [11]:

— Etapa protobizantină sau „constantiniană" (secolul V), în care figurile hieratice exprimă maiestatea cosmocreatoare, dominatoare;

— Etapa „justiniană" (secolul VI—VII); frontalismul, dematerializarea şi imobilismul impregnat de sobrietate şi gravitate ating acum nivelul maxim;

— Etapa deutero-bizantină-macedoneană şi comneană (secolul IX—XII), cînd asistăm la o revenire la umanismul antic, cu fizionomii şi gesturi

expresive; latura emoțională ajunge prevalentă, cu exteriorizări autentice ale suferinței, calvarului, lamentării;

— Secolul al XIII-lea, marcat de o netă înclinație spre umanizare, caracterizare psihofizionomică și comunicare interpersonală;

— Etapa renașterii Paleologilor (secolul XIV—XV), evoluînd spre o diversificare a umanizării atît sub raport morfologic cît și psihosenzorial, devenind descifrabilă gama trăirilor bazale: bucuria, tristețea, lirismul, compasiunea, tandrețea. Din această etapă derivă primele monumente de artă bizantină din Muntenia: biserica Sfîntul Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeș, Tismana, Cozia, mînăstirea Vodița. Monumentele de referință din Moldova (Voronețul, Gura Humorului, Moldovița), includ personajul în ambianța narației de inspirație populară, plină de farmec, pitoresc și inedit, elemente ce le conferă atributele unicității.

Iconografia romanică are, de asemenea, ca temă predominantă antropomorfizarea personajului biblic, dar în limitele unor concepte și interpretări diferite. Subiectele sînt similare: nașterea lui Cristos, închinarea păstorilor, adorația magilor, masacrul pruncilor, fuga în Egipt, botezul, patimile, înălțarea. Caracterul de dramă sacralizată e atenuat de didacticism (predică mută), patetismul se preschimbă deseori în retorism, în melodramă uneori cu nuanțe anecdotice. Alături de personajul biblic se insinuează structuri umane secundare, care stîrnesc mai mult curiozitate decît extaz (săracul gol, femeia desfrînată, muzicianul cu harfa, fecioara împodobită, eroi din mitologia antică).

În universul gotic personajul biblic are esențial reprezentare sculpturală, fie ca decorație monumentală, fie ca artă statuară independentă (domul din Strasbourg, Catedrala din Chartres și Reims, domul din Köln). Goticul aduce structurile atemporale în contemporaneitate, în mijlocul umanității terestre, naturistă, pacifistă și necomplexată de prezența inedită a „Sfintei familii". Apare un Crist senin și zîmbitor, o fecioară tandră și grațioasă („Le beau Dieu", „La Vierge dorée" de la Amiens). Odată cîștigate, libertățile în arta statuară se amplifică treptat; proliferează tot mai multe fizionomii cu farmec uman, uneori cu vestimentație sumară sub care se percep senzorial reliefurile corporale. Refuzul hieratismului și repulsia pentru urît și demoniac are ca revers supraevaluarea grațiosului, cu riscul (deseori obiectivat) de alunecare către prețiozitate manieristă. În goticul manierist de la sfîrșitul secolului al XIII-lea descoperim zîmbetul provocator al femeii, balansul insinuant al șoldurilor, privirea placidă cu ochii migdalați, ajungînd în final la prețiozitățile stilistice de la Reims (secolul al XIV-lea) [12]. Dacă elementul estetic nu are prea mult de cîștigat, în schimb sînt create premisele demitizării și laicizării, independența gîndirii și creației, prefigurîndu-se afirmarea individualității în Renaștere. Pentru prima dată în istoria omenirii, meșterul primește dreptul de a se autoportretiza (pe vitraliile catedralei din Chartres). Tehnicizarea profesională și studiile anatomice (lecțiile de anatomie ale lui Guliem de Saliceto și Modino de Luzzi), precum și stabilitatea socială vor duce la pulverizarea canonului antropometric medieval.

SIMBOLISMUL ANTROPOMETRIC

Dacă evul mediu în ansamblul său marchează un declin social, sub raport artistic el este descoperitorul unor forme de expresie fertile, care vor sta la baza unor mari independenţe estetice (în special prin depăşirea iluzionismului senzorial).

Să analizăm, de pildă, simbolismul antropomorfic al elementelor cosmice din etapa postcarolingiană. Se evidenţiază predilecţia de reprezentare umanizată a semnelor zodiacale, a constelaţiilor, a structurilor geometrice şi cosmogonice. „Constelaţia Andromeda" din manuscrisul carolingian din Reims (secolul al IX-lea), întruchipată printr-o tînără femeie, ca şi varianta de la abaţia Saint-Bertin, permit o legare a destinului uman cu cel cosmic; modelajul fin şi rafinat, expresivitatea serenă exprimă tendinţa generică de ascendenţă a omului către permanenţă cosmică, fără a fi necesare detalii explicative [13].

Sensurile simbolice ale cifrelor au origine medievală. În diverse etape au fost ridicate la rangul de simbol fie cifra 2 (alegoria de la Reims: „aerul şi vîntul"), fie cifra 3, care poate semnifica deopotrivă cele trei continente cunoscute dar şi elementele de structură ale macrocosmosului: pămîntul-carnea, aerul-răsuflarea, focul-căldura umană. Alegoria cifrei 4 a fost corelată cu cele patru fluvii ale paradisului terestru: Tigrul, Eufratul, Pison (probabil Gangele) şi Gehon (Nilul). În alegoria de la Reims, vînturile radiante sînt personificate printr-un bărbat cu membrele în extensie cardinală. Marile fluvii devin zeităţi antice, evocînd un eden oniric, unde apa este sursă vitală [14].

4.3. BIOCRONOLOGIA ŞI PATOLOGIA

BIOCRONOLOGIA

În evul mediu timpuriu şi mai ales în arta bizantină, principale verigi ale cronologiei umane: maternitatea, naşterea, copilăria, maturitatea, senescenţa şi moartea (inclusiv depăşirea morţii prin înviere sau viaţa de apoi) sînt ilustrări ale vechiului şi noului testament. Mama este Maria, pruncul e Isus, maturii şi bătrînii sînt sfinţii, magii şi asceţii. În ciuda acestei stereotipii tematice, numeroase lucrări au profunde sensuri artistice, psihosociale şi chiar biologice.

Cultul maternităţii începe să se afirme în mozaicurile de la Santa Maria Maggiore, instituţie care a primit „sarcina sinodică" de a dezvolta ciclul mesianic (începînd cu Bunavestire şi continuînd cu fuga în Egipt, neputinţa lui Irod, episoadele din Ierusalim şi Bethleem). Ciclul a fost ela-

borat ca o replică fățișă față de patriarhul din Constantinopol, Nestorius (condamnat de sinodul din Efes — 431), care susținea că Isus s-a născut om și ca atare Maria nu avea filiație divină. Nestorius respinge ideea unui Dumnezeu de vîrsta sugarului, nevoit să scape de urmărire prin fugă [15].

Ciclul de la Santa Maria Maggiore poate fi considerat capul de serie al cultului maternității divine, servind drept model de-a lungul întregii perioade bizantine (precum și în arta bizantinizantă).

Un moment de referință în reprezentările lui Isus-copil este, fără îndoială, mozaicul din vestibulul sudic al Sfintei Sofia, unde tratarea capului e bine individualizată, cu o distribuție studiată a umbrelor și contururilor și cu un vădit travaliu de proporționare corporală.

Îngerii și arhanghelii care abundă în iconografia bizantină au prin definiție vîrsta tinereții triumfătoare. În plastica gotică tardivă tinerețea laică este însă recuperată. Chiar și înainte de sculptura gotică umanizată, Europa apuseană găsește spațiu pentru delimitări biocronologice laice. O remarcabilă frescă din capela templierilor de la Charente (1170—1180) înfățișează tinerii cavaleri, proțăpiți țanțoși în șaua cailor și pătrunși de o sacră mîndrie în momentul plecării în cruciadă împotriva sarazinilor [16]. „Cei șapte tineri din Efes dormind într-o peșteră" (începutul secolului al XI-lea) formează o interesantă unitate ritmică, stimulînd un sentiment de compasiune și solidaritate.

De altfel biocronologia în arta romanică primește un conținut mai nuanțat, trădînd noile libertăți ale creatorului. Sculptorii romanici acordă senectuții o însuflețire dinamică, uneori neverosimilă. Astfel, bătrînii din Apocalips (de la Moissac) sînt cuprinși, în elanul adorației, de un avînt aproape juvenil. „Fecioarele" romanice poartă frecvent vicisitudinile maternității : chipul tras, marcat de o intensă epuizare fizică și psihică, cu ochii mari asimetrici, exprimînd patetism și presentimentul încercărilor ulterioare. Aceeași sugestivitate emană și „legenda lui Simon Magul" de pe capitelurile de la Autun [17].

Este interesant de analizat felul cum plastica romanică tratează biostructural femeia tînără. Nudul apare foarte rar, iar vestimentația, subordonată sensurilor religioase, ascunde cît mai bine formele ce pot trezi senzualitatea. În concepția medievală, atributele sexului și, în genere, erotismul nu au obiectivare decît atunci cînd ilustrează ideea biblică a viciului indus de demon și condamnat de divinitate. Reînviații ieșiți din morminte la judecata de apoi sînt deseori personaje asexuate.

Unul din cunoscuții romaniști contemporani, André Scobeltzine, reeditează ideea freudistă conform căreia biserica și capela sînt edificii ce evocă receptacolul concepției și maternității [18], avînd structură similară cu uterul.

O dată cu trecerea la stilul gotic, sublimarea religioasă a ideii de maternitate se atenuează consistent. „Fecioarele" își recîștigă farmecul și frumusețea vîrstei reale și pierd mult din atributele materno-protectoare. „Tînărul muzician" de la Reims (secolul al XIII-lea), sculptat cu realism și expresivitate gestică, e o lucrare cu sclipiri de geniu, prefigurînd Re-

naşterea, basorelieful „Tînărul nepăsător" de pe mormîntul unei contese de Joigni (acelaşi secol) e o fermecătoare demonstraţie de sensibilitate gotică, iar compoziţia dedicată lui Laurent Froimont de Roger de la Pasture evocă fără echivoc umanismul secolului al XIV-lea [19].

ANXIETĂŢILE MEDIEVALE ; BOALA, MOARTEA ŞI TAUMATURGIA

Marile anxietăţi şi obsesii ale lumii medievale, privite prin prisma criteriilor medicale moderne, pătrund consistent în domeniul psihopatologiei individuale şi colective. Ele au fost alimentate de înseşi instituţiile medievale (biserica şi feudalismul) şi de condiţiile existenţei (sărăcia, foametea, epidemiile, obscurantismul).

Cele patru mari obsesii medievale erau : obsesia insolidarităţii, intoleranţa religioasă, obsesia păcatului ancestral şi obsesia satanei. Alături de acestea apare spectrul bolii, ca formă de răscumpărare a culpei. Ea nu are rezolvări în afara îndurării divine ; ieşirea din suferinţă nu e operată de o instituţie obiectiv-specializată (medicina), ci reprezintă expresia actului supranatural (minunea).

Obsesia păcatului şi a ispitei are de departe cea mai bogată iconografie. Păcatul originar este prezent pe colecţia de bronzuri medievale din Palermo ; asaltul demonilor este ilustrat în Codex Aureus şi mai ales în compoziţia de la Saint-Benoit sur Loire, unde Sfîntul Benedict se tăvăleşte prin urzici, pentru a scăpa de ispita carnală.

Femeia necinstită e pedepsită să îndure caznele iadului. Pe portalul de la Moissac, pe un relief grosolan, dar expresiv, aparţinînd şcolii de sculptură din Languedoc (secolul al XI-lea), un şarpe bicefal muşcă pieptul şi sexul celei desfrînate.

De la pedepsirea păcatului la cruzime şi violenţă drumul se dovedeşte a fi foarte scurt. Între caznele suferite pentru apărarea preceptelor creştine (martiraj) şi mutilările practicate de justiţia medievală sînt multe asemănări tematice. În miniaturile de la Toulouse (1296) se asociază umilirea cu tortura fizică. Ducîndu-şi existenţa sub imperiul violenţei, umilinţei şi inexorabilului, omul medieval din mase este deseori personificat prin imaginea biblică a nefericitului Iov (în miniaturile din timpul lui Grigore cel mare) : viaţa şi avutul omului sînt permanent în primejdie, la fel cum Iov a fost atacat mişeleşte de duşmani travestiţi în cavaleri, omorîndu-i copiii şi furîndu-i turma de cămile.

În epoca medievală, dreptul de a recunoaşte şi de a tămădui boala aparţine exclusiv iniţiaţilor dotaţi cu puteri supranaturale, de unde derivă şi noţiunea de taumaturgie. Dată fiind natura iraţională a actului diagnostic şi terapeutic, ceea ce rămîne de interpretat este reprezentarea plastică a bolii ca atare. Şi aici se poate face o delimitare între evul mediu bizantin şi cel occidental.

În iconografia bizantină se acordă o mai mare varietate compoziţională actului supranatural al tămăduirii decît cauzalităţilor unor posibile

manifestări patologice. Astfel, Cristos vindecă instantaneu paralizia (domul de la Monreale, 1180—1194), ciroza hepatică, bolnavul cronic (?) și leprosul (evanghelia de la muntele Athos, secolul al XIII-lea), fecioarele nebune (evanghelia de la Paris, același secol) etc. Protejat de forțe supranaturale, el nu se teme de molimă, penetrînd printre bolnavii molipsitori (pictura din Constantinopol, Giamia Kariye, 1320) [20]. Reprezentările terapeuticii mesianice prin taumaturgie sînt numeroase, dar e important de semnalat că, foarte rar, boala tămăduită primește identitate semiologică, aceasta fiind dedusă mai ales din subtext. Există totuși unele imagini asimilabile, cum e aceea a hidropicului din evanghelia mînăstirii Iveron. În iconografia occidentului medieval amprenta bolii e mai bine definită. Astfel, pe vitraliile din secolul al XIII-lea (păstrate la Universitatea din Cambridge), Eduard-confesorul tămăduiește o femeie scrofuloasă aplicînd bandaje pe regiunea cervicală. Piodermita generalizată a lui Lazăr, cerșetorul, care vine la masa bogatului, apare veridic exprimată (ilustrația din timpul lui Henric al III-lea). Leprosul lui Vincent de Beauvais este mai mult subiect de compasiune decît de miracol tămăduitor. La fel „Infecțiile lui Iov" și infirmitățile sculptate la biserica Saint Nectaire (secolul al XII-lea) au multă autenticitate [21].

Ciuma neagră, dispărută în evul mediu timpuriu, reapare în jurul anului 1000 și apoi în 1348, adusă de o corabie din orient, secerînd aproape o treime din locuitorii Europei occidentale între anii 1348—1350. Populația și autoritățile au migrat iar decesele erau atît de frecvente, incît nu era timp pentru înhumare. Miniatura reprezentînd îngroparea ciumaților de la Tournai (1348) rămîne un adevărat document de epocă, căruia nu-i concurează decît lucrarea, mai tîrzie, a lui Zimbo Gaetano.

Încă de la începutul erei creștine s-a cultivat ideea de a reimplanta (sau grefa) un membru secționat sau smuls. O legendă datînd din secolul al V-lea povestește că cei doi sfinți-frați Damian și Cosma au grefat la un preot un membru provenit de la un subiect negru. Ideea este curajoasă atît pe plan biomedical cît și social, prin antidogmatismul conținut. Ea a inspirat numeroase lucrări ale pictorilor germani și italieni medievali ; cea mai sugestivă pare a fi cea a pictorului anonim aflat la Württembergisches Landesmuseum din Stuttgart. Timpul a demonstrat că ideea nu era chiar așa de utopică precum s-a crezut, de vreme ce, în 1903 Hopfner a obținut experimental primele grefe de membru iar în 1962 Malt și echipa sa de chirurgi din Boston a reușit prima reimplantare de braț secționat la un copil, urmată de numeroase alte reușite, fie anatomice, fie anatomo-funcționale [22].

Tema morții îmbracă numeroase fațete în plastica medievală, ca urmare a două circumstanțe :

o circumstanță obiectivă : societatea medievală este un spectator colectiv al morții, cauzată de cele mai diverse împrejurări : războiul endemic, foametea, cataclismele, epidemiile pustiitoare [23].

cea de a doua circumstanță a fost reprezentată de multiplicarea plastică a morții biblice (patimile, moartea și învierea lui Isus, învierea

lui Lazăr, învierea fiului văduvei lui Nain etc.). Păcătoşii fie se sinucid (sinuciderea lui Iuda), fie suportă chinurile infernului. Cei buni însă sînt convinşi de lipsa de preţ a vieţii terestre, deoarece adevărata existenţă e cea de „dincolo".

La intersecţia dintre existenţă şi non-existenţă, unde nu e posibilă o delimitare tranşantă, universul uman e populat cu reprezentări fantastice menite să amplifice angoasa şi incertitudinea, să confabuleze semnificaţiile morţii.

Tema morţii este sensibil diferit plasticizată în viziunea bizantină şi în cea a occidentului medieval. În limitele tradiţionalismului biblic bizantin, moartea constituie un sacrificiu inerent, plata irevocabilă a vieţii ; în arta occidentală se interpune însă un grad de opoziţie protestatară împletită cu compasiune, iar umanitarismul prerenascentist se revoltă făţiş în faţa cadavrului uman.

Evul mediu este înţesat cu schelete şi fantome. Omul cunoaşte în existenţa precară cele trei etape secvenţiale ale răului : sărăcia, boala şi moartea. El nu găseşte forţele interioare pentru a le birui sau sfida, deoarece creştinismul sădeşte, cu o perseverenţă neobosită, ideea legitimităţii suferinţei, a şubrezeniei vieţii, a renunţării la satisfacţie, plăcere şi senzual. Conţinutul fantastic al nonexistenţei se naşte din fuzionarea abandonului moral cu asaltul viclean al ispitei şi al păcatului, deschizînd larg perspective osîndei, deci infernului. Din această simbioză ideea morţii se identifică cu morfologia materializată a morţii care, sub stimulul insolitului, devine fie demon, fie o babă descărnată şi hidoasă, fie un schelet fantomatic. Moartea se metamorfozează într-o formă organică, mai mult sau mai puţin antropomorfizată, un veritabil „memento mori". Religia foloseşte cu eficacitate reprezentările înfricoşătoare ale morţii : strigoiul, stîrvul scheletul, hîrcile condamnaţilor şi răzvrătiţilor, ca un avertisment reiterat. Principala formă de evocare „compoziţională" a morţii era reprezentată de dansurile macabre, intens teatralizate, prezente pe numeroase gravuri şi care s-au transmis antologic peste veacuri sub forma carnavalurilor ţărăneşti cu mască. În figuraţia plastică medievală diavolul e un însoţitor nelipsit al morţii, un fel de „călău-adjunct".

În preajma anului 1400 se conturează o nouă viziune faţă de tema biblică a morţii. Occidentul medieval devine conştient de faptul că şi personajul laic e demn de compasiune. Astfel, corpul neînsufleţit al cardinalului Lagrange, înhumat la Avignon, este sculptat pe propriul său mormînt. Decedatul nu este în mod obligatoriu un personaj biblic, ci un muritor oarecare, ce se preschimbă în „detritus"-ul care încheie ciclul vital. Ipostaza demitizată a morţii devine evidentă pe capitelurile romanice unde monştrii, diavolii şi păcătoşii pot sucomba în cele mai comune ipostaze.

La finele evului mediu iau naştere primele instituţii organizate pentru asistenţa bolnavilor şi e interesant de semnalat că, de la început, s-a conturat ideea decorării pereţilor cu fresce, mozaicuri sau picturi, ca urmare a intuirii rolului deopotrivă terapeutic şi estetic al plasticii în me-

diul spitalicesc. Primul exemplu în acest sens e oferit de Spitalul din Ghent (Belgia), unde fosta sală de mese a unei cantine mînăstirești este acoperită cu o remarcabilă variantă a „Cinei". Această inițiativă se transformă în tradiție, putînd fi urmărită pe toate treptele istorice ulterioare pînă în zilele noastre, de la celebrul Hotel Dieu (din Paris) la Spitalul „Del Ceppò" (din Pistoia, Italia), de la Universitatea din Siracusa pînă la Royal Victoria Hospital (din Belfast), culminînd cu picturile monumentale efectuate în 1945 la Institutul de Cardiologie din Mexico-City, unde Diego Rivera, într-o compoziție cu medici, pacienți și instrumentație, portretizează mari figuri ale medicinii ca : Vesalius, Galen, Malpighi, Cesalpino, Harwey, Corvisart, Laennec, Bouillaud, Pachon, Marey, Mackenzie ș.a.

4.4. ILUSTRAȚIA MEDICALĂ ARABĂ MEDIEVALĂ

Îmbogățită de tradițiile indiene, persane, chineze și grecești, dar mai ales de inventivitatea științei și civilizației musulmane, ajunsă la apogeu în secolele VII—XIII, medicina arabă poate fi judecată astăzi nu numai din numeroasele texte și monografii, dar și dintr-o bogată și evocatoare iconografie, deseori cu valori estetice autentice. E destul să amintim în acest sens colecția Sigrid Hunke de miniaturi, ilustrînd prepararea medicamentelor din plante împotriva afecțiunilor bronșice sau enterale, precum și diverse intervenții chirurgicale (inclusiv operația cezariană), apoi miniaturile farmacologice ale școlii din Cairo din colecția Castiglioni, miniaturile referitoare la activitățile „spitalicești" ale medicilor (inclusiv „vizita medicală"), aflate la biblioteca centrală din Viena ș.a. Binecunoscutele lucrări „Triumful morții" și „În memoria lui Averroes" de la Campo Santo din Pisa au dramatism și putere de expresie terifiantă, întocmai ca viziunile fabuloase ale lui Goya.

O altă fațetă a ilustrației medicale arabe e reprezentată de galeria de portrete ale marilor personalități : cele mai expresive sînt cele efectuate de A. Gorgi și de Zobeir Turki. Gorgi i-a reprezentat pe Maimonide, pe Idrissi Essakaly și pe Ibu El Beithar, în vreme ce Turki îi înfățișează pe Rhases și elevii săi (în Bagdad), pe Geber (preparînd medicamente prin metodele alchimiei) sau pe Ibn Nafis (Annafis), descoperitorul circulației pulmonare [24].

Europa medievală ar fi avut de cîștigat prin asimilarea mai devreme a medicinei arabe, întrucît aceasta ar fi contribuit la pulverizarea multor prejudecăți și anacronisme. Difuzarea se produce însă abia în plină renaștere și își pune amprenta în progresele științifice din secolele XVII și XVIII. Cel mai consistent s-a resimțit influența lui Rhases, Abulcasis și Avicena în anatomie, chirurgie și farmacologie.

Medicii arabi au practicat o știință integrată, deoarece erau enciclopezi, filosofi și chimiști. Ei dezvoltă creator medicina hipocratică, înțele-

gînd interrelația complexă dintre om și mediu[25], plasîndu-se, din acest punct de vedere, cu mult deasupra concepțiilor mecaniciste sau analitice europene.

Pe de altă parte însă, ilustrația medicală demonstrează că știința arabă a luat-o înaintea rafinamentului artistic și a viziunii plastice; picturile, stampele și gravurile sînt făcute cu trăsături puerile, în ciuda faptului că înfățișează procese medicale foarte „moderne". În schimb, acuratețea lor științifică e de necontestat, avînd totodată meritul de a reuni într-un tot unitar inconfundabil elemente de orientalistică, artă, biologie și medicină. Convergența dintre setea de cunoaștere, toleranță și cooperare a propulsat progresul medical în civilizația arabă telemedievală; la acestea se adaugă un grad de descătușare raționalistă față de religie.

Textele marilor personalități medicale erau bogat ilustrate, ca urmare a colaborării dintre medici și plasticieni. Deseori însă chirurgii și farmacologii erau buni desenatori și își ilustrau singuri manualele.

Ilustrațiile lucrărilor lui Rhases și Avicena sînt cele mai veridice sub raport științific dar în același timp vădesc mult rafinament, grupări armonioase, perspectivă și detalii evocatoare. Miniatura din enciclopedia lui Rhases cu titlul „Charles de Anjou, regele Siciliei, primind manuscrisul lui Rhases din partea regelui Tunisului" este deosebit de expresivă, evocînd fidel nu numai evenimentul ci emanînd și atmosfera specifică a acestuia.

5. SEMNIFICAȚII BIOMEDICALE ÎN ARTA INDIANĂ, CHINEZĂ, JAPONEZĂ ȘI A AMERICII PRECOLUMBIENE

5.1. ARTA INDIANĂ: CICLITATEA BIOLOGICĂ

Transpunerea în termeni biologici a monumentelor de artă indiene nu este deloc ușoară, deoarece între spiritualizarea mitico-filosofică (esențial simbolică) și sensurile concrete ale biologiei trebuie intercalat un proces complex de decodificare. Vizitînd (în anul 1973) vestigiile reprezentative ale subcontinentului indian (monumentele Ashoka, arta Maurya, Stoup-ele comemorative, arta Goupta, Pallava, templul Elephanta, Rathaurile și marele relief de la Mahabalipuran, monumentele indo-persane și indomusulmane, bronzurile Șiva)[1], autorul acestor rînduri a înțeles adevărul elementar, după care fiecare lucrare plastică indiană reprezintă o secvență anumită din evoluția mitului, nepermițînd interpretări singulare. În speță, e necesar să analizăm pe plan biologic și psihosocial indianitatea prin prisma a trei coordonate[2].

Prima coordonată e reprezentată de *mentalitatea anabazică*. Factorul decisiv care a segregat fondul psihosocial occidental, activ, voluntar și pozitivist (catabazic) de cel oriental, predispus la pasivitate și renunțare (anabazic) a fost marea migrație ariană. Indianitatea în curs de constituire a suferit metamorfoze deopotrivă filosofice și bioecologice.

— Pe plan filosofic, mentalitatea anabazică s-a manifestat prin interiorizare, spiritualizare, renunțare la materie și la impulsuri instinctuale.

— Pe plan bioecologic, indienii manifestă un respect nemărginit față de natură, considerată ca domeniu de referință al existenței, fiind perfectă și finită, deoarece se constituie sub imperiul legilor ciclice ale universului. Este o atitudine diferită de cea occidentală, care a mani-

festat frecvent tendinţe agresive asupra naturii, chiar pînă la nivelul erorii ecologice. Includerea organică a omului în natură (caracteristică de altfel generală a gîndirii şi creaţiei asiatice) se exprimă prin inventarea a numeroase zeiţe arboricole, zeităţi ale gliei protectoare, prin corelarea maternităţii (rodul uman) cu fertilitatea solului, sau prin acceptarea rolului tămăduitor şi regenerator al apei. În cele mai vechi construcţii de la Mohendjo-Daro, în loc de edificii de cult găsim bazine de apă vindecătoare ale suferinţelor fizice şi psihice. E foarte probabil că unul din factorii inductori ai acestei poziţii faţă de natură a indienilor e reprezentat de marea dependenţă a vieţii de cadrul natural-geografico-meteorologic şi climatologic (faună, floră, precipitaţii, succesiunea anotimpurilor). Omul face corp comun cu natura şi, ca atare, urmează modificările sale ciclice, deoarece elementele de constituţie umană au corespondenţe în structurile şi legităţile universului.

Cea de-a doua caracteristică a gîndirii hinduse o identificăm în *principiul ciclităţii,* ciclitate ce include deopotrivă evoluţia cosmică şi cea biologică. Şi aici putem invoca un grad de determinism natural şi anume succesiunea foarte constantă a sezoanelor : căldură → secetă → ploaia regeneratorie a lui Vishnu (care înăbuşeşte incendiul lumii). Mentalitatea indiană e dominată de succesiunea echilibrată dintre forţele creatoare şi cele distrugătoare ; pe drumul acestor succedări ciclice intervenţia lui Vishnu este modelatoare, împăcînd energiile antagoniste. Forţele nocive, care ameninţă să perturbe relaţia om-natură, nu sînt eliminate ci doar atenuate în momentele cînd există riscul să dezorganizeze ciclul. Pe plan artistic, ciclitatea se regăseşte în interpretările simbolice ale zeităţilor esenţiale şi mai ales în ipostazele triadei supreme : Brahma-creatorul, Vishnu-păstrătorul, Shiva-distrugătorul. Efectul distrugător însă nu are semnificaţia lizei biologice, a finalului catastrofal ci a unei acţiuni necesare, purificatoare, sanogenetice chiar, generînd premise pentru iniţierea unui nou ciclu. Însăşi metamorfozele biologice ale personajului, peregrinările lui prin structuri animale, reprezintă un proces protector, în sensul cîştigării de noi energii vitale necesare reincluderii în ciclu.

Din cele enunţate se desprinde şi cel de-al treilea filon pe linia decodificării sensurilor biologice ale artei indiene : *conlucrarea cooperantă a forţelor antagoniste.* „Zeul" şi „zeiţa" din reliefurile bengaleze sînt energii concomitent antagonice şi cooperante. Cea mai elocventă reprezentare statuară a acestei conlucrări a forţelor opuse este, fără îndoială, trinitatea din marea sală a templului rupestru de pe insula Elephanta (lîngă Bombay) din secolul VIII e.n. Bustul din versantul drept îl întruchipează pe bărbatul Şiva, voluntar, viril, agresiv ; cel din stînga dezvăluie profilul graţios, feminin, liniştitor şi generos al zeului. Între ele se interpune bustul median, etern şi impasibil, unind moderator antagonismele polare.

Numeroasele reprezentări ale dansului lui Şiva (muzeul din Madras), proiectează spaţial cele două ipostaze antagonic-compensatorii ale zeului : varianta *Tāndava,* explozivă pînă la delir, sugerînd iminenţa

dezastrului şi varianta *Lāsya*, tandră şi generoasă, limitativă faţă de prima [3].

Biogeneza derivă organic din ciclitatea universală. Zeităţile indiene sînt simboluri ale evoluţiei naturii, timpului şi spaţiului, în ciuda aparentei eliminări a conţinutului obiectiv. Plastica indiană sintetizează o reconstituire posibilă a lumii, care nu se îndepărtează de la legităţile antropobiologice [4].

Literatura vedică face referinţe frecvente la biogeneză. Cu toate variantele interpretative şi sensurile intime dificil de descifrat, unele convergenţe cu cele mai moderne accepţii ale paleobiologiei sînt interpretabile, fără a fi necesar de a forţa nota. Ele demonstrează superioritatea „genezei" în tradiţia hindusă, verosimilă tocmai prin alternativele propuse, faţă de „geneza" din religia creştină, circumscrisă şi univocă. Iată cîteva exemple :

a) În „Imnul creaţiunii" nu se elimină posibilitatea ca lumea să fi fost edificată prin acţiuni convergente ale forţelor fizice (se subliniază rolul esenţial al căldurii), deşi în alte fragmente se invocă un creator anume Prajāpati, Brahmanaspati sau Visvacarman ;

b) În „Upanişade" noţiunea de „creator unic" (Kāma) nu e asimilată, obligator, cu o fiinţă supremă, ci mai degrabă cu un „principiu creator", denumit cînd „prima emanaţie a spiritului", cînd „sinteza dintre fiinţă şi nefiinţă" ;

c) Mediul primordial de apariţie al vieţii este cel acvatic. În apele primordiale apare „primul germen" * . . . care are nevoie de un timp îndelungat pînă la maturare ** („Upanişade"). „La început nu se putea deosebi nimic din universul acesta . . . din care purcede tot ceea ce respiră" [5].

În „Samkhya", emanaţie a laturii raţionaliste a brahmanismului, este exprimat în germene principiul transformismului : „orice lucru (fiinţă) nu se poate ivi oriunde şi oricînd ; el trebuie produs de ceva în stare de a-l produce". Viziunea anticreaţionistă a acestei exprimări este evidentă.

Simbolul *maternităţii* este Maya-Shakti ; ea e în acelaşi timp principiul protector al vieţii, sensul creaţiei de orice fel, obţinută cu preţul sacrificiului şi suferinţei [6]. Maternitatea e rolul primar al feminităţii, justificarea existenţei sale ; femeia sterilă devine demnă de oprobiul public. La Anekal, în sudul zonei Mysore, se găsesc plăcile votive Vagalkali, evocînd destinul femeii de a avea urmaşi, simbolizată prin regina-şarpe-sirenă, aureolată de gluga de cobră, protejînd şerpi înlănţuiţi.

Simbolul vegetal al biogenezei îl constituie (ca la egipteni) lotusul cosmic.

Zeiţa supremă a creaţiei, „Glia", apare, deversînd vasul abundenţei, în numeroase ipostaze plastice, pe stupele budiste de la Sanchi, Bharhut sau pe teracotele din Basarh. Fluviile sfinte sînt simbolizate prin divi-

* Se poate citi : prima moleculă organică.
** Se poate citi : pînă la apariţia primei molecule cu proprietăţi metabolice.

nităţi feminine, mame dătătoare de rod şi prosperitate. În reprezentările bengaleze la mare cinste se află zeiţa Ganga ; faptul e explicabil, gîndindu-ne că în peisajul bengalez, arid şi deplorabil, Gangele este unica sursă de vitalitate. Marele relief sculptural al coborîrii Gangelui de la Mahabalipuran conţine o întreagă naraţie cu numeroase personaje, zeităţi, animale şi fiinţe hibride. Lăsînd la o parte complicata simbolică desfăşurată compoziţional, reţinem semnificaţia princeps, rolul biogenetic, dătător de substanţă vitală al marelui fluviu, revărsată deopotrivă asupra tuturor vietăţilor, legate prin procesul cooperării antagonismelor în faţa aspiraţiei comune la existenţă.

Zeiţa supremă (cea mai frumoasă fecioară a celor trei oraşe *) este femeia primordială, sursa primară a biogenezei. În etapa cosmică, cînd devine activă, ea cumulează forţa tuturor zeităţilor pentru a putea emana viaţa, ocrotind-o totodată de forţele demonice antivitale. Întocmai ca în vechea civilizaţie Kuşită (şi parţial la egipteni), Zeiţa are faţa roşie, simbol al puterii de zămislire. Ea suferă treptat diverse metamorfoze ; iniţial devine principiu matern hrănitor, cu pieptul mustind de lapte şi cu bazin larg, ocrotind progenitorii. Deoarece însă nu se poate sustrage principiului unităţii contrariilor, se preschimbă în Kāli distrugătoarea, cea care ia înapoi ceea ce a dat. În unele reprezentări plastice e o femeie de o frumuseţe irezistibilă, ţinînd în mîna dreaptă vasul de aur al abundenţei iar în mîna stîngă arma ucigătoare. În ultima ipostază apare ca o fiinţă înspăimîntătoare, cu fizionomia răvăşită de o foame nesăţioasă, călcînd în picioare victimele (Kāli devastatoarea).

Simbolul energiei creatoare masculine, *Lingamul,* e reprezentat cu sobrietate în numeroase monumente, în frunte cu templul de pe insula Elephanta. Asociate cu simbolul feminin *Yoni,* marchează momentul căsătoriei sacre, unirea integrală, desăvîrşită a sexelor, după exemplul unirii lui Şiva cu zeiţa. Yoni înseamnează deopotrivă maternitatea umană cît şi matricea-mamă a timpului cosmic, aria de emanaţie a eonilor, a biosului, a substanţei vii în multiplicare.

O altă reprezentare plastică, ce reuneşte alegoric bio- şi cosmogeneza, este „Dansul lui Şiva" (bronzurile datînd din secolele X—XI e.n.). Cîntul emanat de dansator trezeşte energiile latente la scară universală, eterul, focul, apa, pămîntul, care prin unire generează viaţă. Subliniem faptul că nici teoriile moderne biogenetice nu văd altfel apariţia vieţii, adăugînd doar ipotezele referitoare la mecanismele intime ale combinărilor chimice [7].

Moartea nu are nimic dramatic ; ea e un episod obligator al evoluţiei, al ciclului, fiind pusă pe o treaptă egală cu viaţa. Dansul lui Şiva sau ipostazele zeiţei Kali conţin, într-un tot unitar, elanul vital şi iminenţa deznodămîntului.

Sensuri terapeutice. Arta şi filosofia indiană sînt dominate de principiul renunţării (în Vede, Upanişade, Shhandogya şi Brihad). Nu e vorba însă de un defetism fără echivoc, aşa cum s-ar părea de la prima vedere, ci mai mult de o acordare a eului cu ordinea cosmică, cu permanenţele

*) Trimitere la „cele trei sfere" : pămînt, atmosferă, cosmos.

şi legităţile universale (purusha) [8]. Indianitatea abundă în principii de comportament sanogenetic, în cel mai medical sens posibil, raţional şi protector. Preceptele princeps ale hinduismului stipulează renunţarea doar la ceea ce este potrivnic firii, „conştiinţei universale", fuziunii biologicului cu cosmicul. Gîndirea metafizică însă, dusă la extrem prin intermediul filosofiei labirintice a religiilor (Brahmamsm, Jainism), a reuşit să dizolve realul în imaginar. În spatele restricţiilor dogmatice regăsim numeroase elemente de conduită convergente cu cele ale ştiinţei medicale. Aşa, de pildă, imperativul ponderaţiei, al autodominării instinctuale, al disciplinei fizice şi psihice, al controlului vigil asupra vieţii vegetative, sînt în deplină concordanţă cu cerinţele moderne ale vieţii raţionale, evident dacă sînt acceptate pînă la limitele hipertrofierilor prin ascetism sau yoghism. Ceea ce rămîne valabil este miezul sanogenetic, rolul autoprotector al atenuării pornirilor instinctual-agresive şi a cupidităţii. Exagerarea mitico-metafizică însă a dus aceste deziderate la asceza absolută ; ea conduce, implicit, fie la mortificare antibiologică, fie la autoimpunerea drastică, generatoare de forţe tiranice, dominatoare. Buddha-ascetul îşi taie părul cu sabia, aruncă veşmintele regale şi îmbracă zdrenţele cerşetorului. Cu cît ascetismul e mai absolut, cu atît este mai accesibilă calea către yoghinul-supraom.

Descifrarea documentelor ne arată că mulţi dintre preoţii vizionari ai Vedelor şi Vedantelor au urmărit perfecţionarea metodelor de direcţionare a omului către desăvîrşirea psihismului şi atenuarea conflictelor interumane, pornind de la dezideratul legării într-un tot unitar a cunoaşterii de sine cu descifrarea legităţilor universului (Brahma-Juana). Unul din mijloacele psihoterapice recomandate în acest sens este muzica (în speţă meloterapia) alături de alte reţete, integrate în conceptul generic de „dietă psihică". Meloterapia (şi meloprofilaxia) face parte integrantă din ştiinţa medicală de factură vedică, avînd chiar rol preventiv faţă de unele afecţiuni organice. Cît de avansat era acest concept ne dăm seama din compararea cu documentele din evul mediu european, unde practicarea muzicii a fost considerată ca unul din păcatele capitale [9].

Textul ilustrat al „Kamasutrei" se structurează ca un veritabil manual psihodietetic, cu recomandări preventive pentru contagiune, pentru incidentele psihosociale, faţă de neajunsurile conjugale şi ale vieţii sociale. O importanţă deosebită se acordă controlului proceselor subcorticale, inconştiente şi instinctuale. Această preocupare pentru descifrarea subconştientului are un profund sens sanogenetic prin efectul protector asupra psihismului.

„Vedele" şi lucrările conexe includ numeroase capitole cu conţinut medical. „Shastra", adaos la „Rig-Veda" este un tratat ilustrat de medicină. „Sama-Veda" conţine un capitol de meloterapie şi altul de medicină veterinară. Arta însăşi este asimilată de hinduism ca o metodă psihoterapică, în măsură de a potenţa înţelegerea sensurilor vitale şi perfecţionarea aptitudinilor psihosenzoriale.

Viaţa afectivă în arta indiană. Hinduismul nu face separări nete şi ierarhizări valorice în aria sentimentelor şi instinctelor ; indiferent de natura lor, ele sînt subordonate conceptual intuiţiei psihice (cîştigată prin exerciţiu) şi interiorizării, prin care se asigură asimilarea insului în ambianţă. Vedismul concepe structura psihică asemenea unor sfere circumscrise : cea exterioară conţine mijloacele senzoriale de conectare a individului la mediu, urmează conştiinţa şi, în interior, inconştientul, adus filogenetic din ancestralitate. Felul în care se face operaţia de inserţie a eului în ambianţă poate avea mai multe trepte, care sînt, în ordine ascendentă : satisfacerea dorinţelor şi necesităţilor → descoperirea valorilor → acordarea cu legităţile generale ale universului → descătuşarea de dorinţă şi obţinerea liniştii supreme (Nirvana).

Plastica indiană oferă o multitudine de imagini metaforice permiţînd descifrarea celor mai variate trăiri interioare : angoasă, erotism, revoltă, spaimă, sfidare, nelipsind nici atributele ridicolului sau grotescului. Ele sînt concepute ca derivate (nuanţări) ale stărilor de spirit cardinale, transpuse oamenilor de zei : starea eroică, sălbatică, fermecătoare şi dezgustătoare.

Iubirea are o semnificaţie laică şi una mitică : cea laică, erotico-emoţională e presărată inevitabil cu tensiuni şi decepţii, în vreme ce iubirea spirituală e răsplata virtuozităţii, înlesnind apropierea de paradisul celest al lui Shiva.

Emoţiile extreme, paroxistice sînt adjudecate negativ ; ele se pot identifica de pildă în violenţa unui zeu monstru, în cruzimea unui rege-demon (Jalandhara), care urmăreşte să impună o ordine tiranică şi umilitoare. Trăirile paroxistice ale zeilor sau demonilor (mînia, pasiunea, obsesia, setea de răzbunare, spiritul dominator) pot „contamina", individual, fiecare fiinţa umană. Aci intervine însă forţa corectoare a autocontrolului, apt de a atenua cruzimea şi senzualul (aşa cum se întîmplă în arta epocii pallava). Este un exemplu tipic de mecanism de autoreglare (feed-back), nu prea îndepărtat de conceptul modern al servomecanismelor de menţinere a homeostaziei neuropsihice şi senzorial-afective.

5.2. ARTA CHINEZĂ : SIMBIOZA MORFO-PSIHICĂ

O succintă reactualizare a dimensiunilor conceptuale generale ale artei chineze este necesară pentru extragerea sensurilor biologice.

În primul rînd trebuie subliniat că plastica chineză tradiţională conservă mentalitatea generic asiatică, proprie atenuării contradicţiei dintre uman şi divin. Zeităţile chineze clasice nu au generat opoziţii creatoare de tensiuni, aşa cum s-a întîmplat în dualismul european medieval. Mentalitatea chineză a fost consecvent favorabilă explorării legăturilor logice dintre om şi natură, dintre om şi univers, ca urmare a simbiozei armonioase a confucianismului cu taoismul. Omul nu e un tolerat al divinităţii oscilante şi capricioase, ci un coparticipant cu drepturi egale

la ajustarea marelui angrenaj al existenţei. Viaţa se înscrie organic în triada cer-pămînt-om, avînd ca revers filosofic diada Ying-Yang, ceea ce înseamnează fuziunea contrariilor în unitate. Aceste coordonate bazale ale gîndirii chineze se regăsesc în toate ipostazele activităţii umane. Aşa, de pildă, în mentalitatea chineză rolul medicului e acela de a restabili echilibrele dislocate dintre om şi natură, în consens cu legile organice ale biologiei. În artă, creatorul se fereşte de excesele impuse de canoane drastice ; el nu acceptă nici absolutul divin dar nici prozaismul teluric, dacă acesta riscă să ducă la platitudine şi banalitate. Între aceste două planuri se deschide larg terenul sintezei umaniste (umanismul confucianist). Umanul e apt de valenţe superioare, cu condiţia ca acestea să fie explorate cu bună credinţă şi perseverenţă, în aria decenţei, înţelepciunii şi măestriei creatoare (Exemple : portretul lui T'ai Po de Liang K'ai, secolul XIII, „Grădina de apus" de Li Kung-Lin). Pictorul Li Kung-Lin demonstrează fără echivoc faptul că forţa creatoare rezultă din convergenţa între tematică şi structura psihică a artistului ; această convergenţă se obţine numai prin plasarea artistului în aria modestiei, ponderaţiei şi a unei inepuizabile căutări, prin eliberarea de dorinţa posesiunii, de primitivism şi cupiditate.

Principiile generale ale creaţiei artistice nu pot fi considerate „canoane", deoarece, prin conţinutul lor (Ch'i şi derivatele sale), permit o arie largă de mişcare. Principiul-mamă (Ch'i sau prezenţa lui Dao în pictură) vizează sincronizarea artei cu spiritul universal. Din el derivă : Firescul (Tzu-Jan), Dezinvoltura (I). Acordul cu legităţile universale (Li), Structura sau Osatura (Ku-Fa), Vitalitatea proprie (Shih), Încadrarea în natură (sezon) (Ching), Mişcarea organică (Shêng-Tung), Unitatea dintre temă şi mijloace : forţa pensulei (Pi) şi a tuşului (Mo) [10].

Biostructura umană în plastica chineză. În concepţia pictorului chinez frumuseţea umană nu rezidă nici în perfecţiunea nudului şi nici în emanaţia senzorial-afectivă a personajului. Ea se obţine prin distincţie şi prin simbioza morfo-psihică. În portretistică se evită conturarea fidelă a unui anumit „eu" în favoarea delimitării unui personaj generic, cu definiri interioare, realizate cu mare economie de mijloace şi sobrietate ; sînt selectate doar trăsăturile cele mai expresive, în măsură să „vitalizeze" tipologia psiho-emoţională, chiar dacă individualul rămîne neidentificabil [11]. În principiu, plasticianul chinez optează pentru o formulă a umanului care include, convergent, naturaleţea, dezbrăcată de artificii şi podoabe, cu autodominarea excesului pasional (dar nu cu jertfirea lirismului) şi cu acordul dintre morfologie, trăirile psiho-emoţionale şi ambiental (natură).

Echivalenţa doctrinală a acestui mod de structurare e principiul Ku-Fa (osatura) [12], prin care se cultivă o arhitectonică umană aflată la antipodul viziunii greceşti anatomizante. Pentru plasticienii chinezi, elaborarea umană trebuie să topească într-un creuzet comun *structura* şi *mişcarea* (în cea mai firească ipostază posibilă, fără teatralizări sau lamentări, cel mult cu discursivitate de pantomimă), cu *ritmicitatea plastică* şi *interiorizarea.* Rezultă deci că morfogeneza picturală nu poate fi

redusă la redarea formelor ; ea se apropie mai degrabă de procedura ideografică, unde dezideratul integrativ și cel sugestiv se fertilizează reciproc. Cu excepția pictorilor Han, care au făcut incursiuni în aria personajului insolit, biostructura chineză picturală a rămas credincioasă acordului dintre morfologie și trăirile interioare. Se creează astfel un tip particular de frumusețe, mai mult spirituală decît fizică, neinterpretabilă prin mijloacele matematico-geometrice sau prin euritmia renascentistă europeană. Artistul european este dominat de ideea conform căreia nudul e structura de referință, inevitabilă în aspirația realizării armoniei perfecte, în toate domeniile creației. Artistul chinez pornește de la structurile antestabilite ale naturii, de la care împrumută liniile, ritmurile și armoniile, transpunîndu-le în arta edificării umane. Plecînd de la forma și unduirea bambusului, el construiește siluete, articulări și mișcări umane, ceea ce atenuează mult din uniformitatea segmentelor (cap, tors, membre). Acest transfer al liniilor vegetale sau ale reliefului natural în aria umanului mărește resursele ritmicității. Reversul negativ al acestei metode este reprezentat de limitele picturii chineze în nuanțarea fizionomiilor și sărăcirea în senzualitate a structurilor feminine (Yang Kuei : „Femeia la baie") [13].

În ceea ce privește antropometria, aceasta a funcționat destul de arbitrar în arta chineză. În timp ce europenii erau mereu terorizați de definirea cît mai obiectivă a segmentelor umane, chinezii au selectat arbitrar dimensiunile, în afara legilor perspectivei geometrice.

Relația convergentă dintre morfologie, dinamică și sentiment e cea de-a doua caracteristică a picturii chineze cu semnificații biologice. Anatomicul este viabil numai în măsura în care servește pentru definirea ritmurilor și trăirilor interioare. Profunzimile psihice și frumusețea caracterială domină trăsăturile și formele, preocuparea de căpetenie fiind descifrarea ființei lăuntrice (Ku K'ai-Chin : „Doamna Feng" de la British Muzeum). Începînd cu marea lecție a lui Liang K'ai de portretistică psihologică, pictorii chinezi au descoperit, printr-o neobosită căutare și experimentare, modalități plastice foarte subtile pentru redarea spiritului personajului prin cîteva trăsături definitorii : linia nasului, conturul ochilor, raportul dintre bărbie și linia buzelor, carnația pomeților. Știința fizionomiei în plastica artiștilor chinezi se deosebește de cea europeană prin imperativul nedesmințit de a surprinde într-o imagine fugitivă, cu mijloacele instantaneului, o cît mai completă corelare a structurii cu mișcarea și cu ambianța naturală [14].

Accentul pus de plasticienii chinezi pe ritm și introspecție amplifică gradul de vitalitate ; personajul primește o însuflețire intrinsecă, independentă de mișcările sau postúrile grandilocvente (similar cu fizionomiile lui Giotto, Masaccio sau Morales) ; structura poate fi neverosimilă, cu o corporalitate aproximativă, dar impresionează prin intensitatea vitalității și interiorizării, fără a fi nevoie de a se recurge, pentru aceasta, nici măcar aluziv la mijloace expresioniste.

După cum s-a arătat, armonizarea morfologiilor cu natura este mai importantă pentru pictorul chinez decît exacerbările emoționale. El

respinge organic ceea ce noi denumim exaltare baroco-romantică, în speță dramatismul, senzualul, ipostazele anxiogene; stările sufletești sînt prezentate cu moderație și decență, pentru că duse la paroxism, se transformă în patimi, stăvilind aspirațiile spre perfecționare [15]. În pictura chineză nu vom găsi nici stările extatice din arta bizantină și nici structurile dislocate sau plăsmuite din arta expresionistă. Locul acestora e ocupat de sentimentul de admirație în fața naturii, de devotamentul prieteniei, înțelepciunea senectuții (Jen Jen-Fa: „Învățații și artele", secolul XIII; Ch'in Ying: „Seara în grădina cu piersici", secolul XVI; Tao-Chi: „Cascada din Lushau", secolul XVII). Comportamentul uman este convergent cu dispoziția naturii: forma zveltă a unui fruct întruchipează poetul, muntele calm un conducător, un bambus răsleț un tînăr învățăcel. În puține perioade (de pildă în etapa Șung și Ming-Ch'ing) a fost depășit, în oarecare măsură, echilibrul emoțional, personajul devenind mai tensionat, exuberant sau cu dispoziții psihice bizare.

Se poate spune despre pictura chineză că e sprijinitoare a *relațiilor bioecologice*. Nu numai haina specifică a anotimpului, dar și echilibrul natural se transpune în starea de spirit a omului (pictorii Shen Chou, Wang Wei). Rareori în pictura chineză tradițională vom găsi morfologii umane aruncate derutant în tumultul citadin sau în peisaje industriale. Chiar dacă un cadru natural nu include ființe umane, el sugerează biosul pulsatil, motiv pentru care în plastica chineză nu încape noțiunea de „natură moartă". Comunicarea om-natură nu are nevoie de cosmetici pastorale și nici de alegorie; e destul ca natura să fie descifrată sincer în valențele sale intrinseci pentru a primi vitalitate. În vreme ce furtunile lui Turner generează angoasă, cele ale lui Mu Ch'i stîrnesc admirație în fața măreției naturii. Nu este îngroșată nici ideea dominației omului asupra naturii, după cum nici cea a strivirii omului sub imperiul forțelor naturale dezlănțuite. Înțeleasă în legitățile sale, natura încetează de a mai fi ostilă (Wan-Meng, secolul XIV; Chang-Feng, secolul XVI). Același acord bioecologic se întîlnește și în reprezentările cu temă ocupațională (cultura orezului, a mătăsii, omul de știință în ambianța cărților, scene pastorale). Ipostaza relaxată sau tensională a morfofizionomiei umane este totdeauna convergentă cu dispoziția spațiului ambiental, care participă decisiv la definirea emoțională.

5.3. ARTA JAPONEZĂ: BIOSTRUCTURĂ ȘI STIL

Pentru o înțelegere mai veridică a modului de interpretare a biostructurii umane în plastica japoneză e necesar să delimităm succint cadrul mentalitar de dezvoltare a acesteia, derivat din suma factorilor inductori: sociali, doctrinali, stilistici.

În primul rînd trebuie subliniat faptul că, deși au creat o lungă perioadă de timp sub auspiciile buddhismului (din secolul VI pînă în secolul XIV), plasticienii japonezi nu au acceptat fără rezerve subordonarea față de canoanele impuse de religie. Foarte frecvent ei au respins conceptul desprinderii de realitatea concretă, spiritualizarea excesivă. Transpunerea tematicii religioase sau sociale în artă s-a produs, cel mai des, sub controlul selectiv al idealului estetic ; acesta însă a avut o dinamică bine definită, motiv pentru care istoria plasticii japoneze echivalează cu istoria stilurilor [16].

Din această noțiune derivă cea de-a doua coordonată : morfologia, postura și psihismul personajului sînt rezultanta globală a modelărilor suferite sub influența religiei (buddhismul în special) și a idealului estetic al epocii, explicîndu-se astfel oscilațiile între interpretarea hieratic-spiritualizată și cea realist-individualizată.

Cea mai elocventă dovadă a evoluției stilistice către *veridicitate morfofizionomică* rezultă din compararea perioadei Asuka (și în mare măsură Fujiwara) cu perioadele Tempyo și Kamamura. Stilul Asuka merge pe linia unei excesive abstractizări (Trinitatea „Shaka", „Kudara Kannon" din lemn, „Cei patruzeci și opt de Buddha" de aramă, „Maitrey" din lemn etc.). Sculptura din epoca Fujiwara etalează personaje dominate de idealizare, dar la un nivel superior de rafinament și eleganță („De Jocho" din lemn). În stilul Tempyo se ajunge treptat la umanizarea ființei divine, valorificîndu-se ideea nou vehiculată a „eficienței" mai mari a personajului buddhist dacă se apropie mai consistent de înfățișarea omenească. Cu toate acestea nu se poate afirma că perioada Asuka a fost dominată de uniformitate, deoarece ea a elaborat nivele diferite de introspecție meditativă. Abia însă în stilul Tempyo a fost descoperită importanța detaliului anatomic și a respectului față de proporțiile reale ale corpului. Preotul „Ganjin" (din rășini uscate) e un exemplu inimitabil de veridicitate morfofizionomică.

Sculptura din perioada Kamakura duce și mai departe definirea realistă (după unii chiar naturalistă) a personajului, devenind posibile performanțe portretistice cu o anatomie corect edificată, cu o acordare surprinzătoare între relațiile faciale și sensul meditației („Cei șase patriarhi din secta Hosso", preotul „Chegen" din lemn). Realismul portretistic din stilul Kamakura este explicat de Shuichi Kato prin metamorfozele conceptelor buddhiste promovate de maeștrii Zen, care puneau pe primul plan veridicitatea convingătoare a personajului religios, în măsură să impresioneze puternic discipolii.

Pe această linie, Kato [17] deosebește trei trepte :

Treapta întîi e ocupată de reprezentările zeilor supremi : „Tathagata", „Bodhisattva", „Sakyamuni". Particularități :

— absența exprimării sentimentelor ;

— tratare abstractă și stilizată, rezultînd tipologii universale ;

— respectarea foarte relativă a proporțiilor corporale ;

— ascunderea corporalității prin vestimentație.

Astfel „Sakyamuni" din sala de aur a templului Hōryuji etalează o imobilitate hieratică atît de drastică, încît nu permite o interpretare morfologică decît la privirea din față ; trupul emaciat se îndepărtează de formele umane, fără amănunte anatomice, iar faciesul este animat doar de un surîs vag, făcînd impenetrabile trăirile interioare.

Treapta a doua e ocupată de „Ra'ja" (Myōō), „Deva" (Ten), cei patru generali („Shitennō"), cei doisprezece paznici de la Yokushi etc. Particularități :

— descifrarea netă a trăirilor interioare (emoții, mînie) ;

— tendință spre particularizare, dar neajunsă la definiri individuale.

Treapta a treia e ocupată de preoții celebri, cei zece discipoli, reprezentările lui „Rahan" (Arhat). Particularități :

— individualizare morfologică netă, pînă la nivelul portretului sculptat ;

— ipostaze psihice de moment (episodice).

Din cele prezentate se poate deduce faptul că începînd cu perioada Tempyo asistăm la interpretări cu semnificații biostructurale, fiecare stil aducînd noi contribuții în acest sens, astfel :

— Tempyo eliberează morfologiile de dominația spiritualului ; deși trupul e idealizat, are consistență anatomică și tridimensionalitate ;

— Heianul timpuriu diversifică trăirile interioare, uneori pînă la tensionare teatralistă și amănuntul anatomic (inclusiv expresia facială) ;

— Fujiwara revine parțial la hieratism și monotonie morfopsihică, cu înclinații către grațios și placid (manierism) ; de pildă „Amida" de Jacho din Byodoin sau „Amida" din Hokkaiji ;

— Kamakura a perfecționat expresia facială, forța de sugestie a posturii și ținutei corporale, particularizînd individul într-o ipostază bine definită.

Prin aceste acumulări au fost posibile marile lucrări narative, pline de conținut emoțional și animație din ciclul „povestea lui Genji" sau „Ceremonia ceaiului", unde atributele biostructurale sînt bine valorificate, atît pe plan morfologic cît și fizionomic, comportamental și ambiental.

5.4. ARTA POPOARELOR AMERICII PRECOLUMBIENE : BIOLOGIA ADAPTĂRII LA MEDIU

Popoarele precolumbiene s-au dezvoltat în limitele celei mai telurice și utilitare mitologii. Au adorat zei cruzi și războinici, fiindcă dobîndirea terenurilor vitale se obținea cu lupte și sacrificii. Au imaginat patroni ai soarelui și ai ploii, ai plantelor și animalelor, ai vînătorii și fertilității, deoarece ploaia, căldura soarelui, porumbul, carnea reprezentau condiții esențiale ale propriei lor supraviețuiri. Au avut mereu vocația migrației,

a vieţii nomade, căci au fost dislocaţi şi purtaţi spre alte meleaguri fie de săcătuirea pămînturilor, fie de secetă sau cutremure, fie de epidemii devastatoare. Au venerat conducătorii de „natură divină“ şi zeii nu atît ca simboluri abstracte, ci pentru că aceştia mediau relaţiile omului cu natura. Opoziţia cer-pămînt la precolumbieni nu e drastică, iar cînd ameninţă să ajungă la limita insecurităţii ea poate fi atenuată prin sacrificiul uman liber consimţit.

Din aceste circumstanţe mentalitare se detaşează semnificaţiile biologice ale plasticii popoarelor precolumbiene : antropomorfizarea zeităţilor cu valenţe utilitare, zeificarea fenomenelor naturale, o factură a măştii acomodată contactului mai facil între om şi divinitate ; toate în limitele unei anatomii geometrizate, concentrată mai mult asupra acţiunii decît asupra esteticului, ale unui amestec oscilant de realism şi simbolism, ale unei dominaţii a opulenţei asupra gustului artistic. Şi, mai presus de toate, bogata istorie naturală a omului aflat în toate ipostazele bioecologice : viaţă, moarte, luptă, maternitate, boală, sub imperiul viciului, angoasei, omul vînător, creator de bunuri, învingător sau înfrînt, generos şi senin sau monstruos şi grotesc. Sînt alternative redate cu sobrietate, cu linii drepte, trase cu brutalitate, dar cu simplitate, fără multă naraţie, fără curbe dulcege sau manierism.

În cultura *Chavin* structura umană apare sub forma unor siluete prelungi, purtînd mască ce aminteşte capul de jaguar, sau ca zei-monştri ţinînd, în mîini, capete omeneşti sau şerpi. Zeitatea principală era o structură felină, cu gheare, ochi injectaţi şi cap de pumă ori jaguar ; ea se va regăsi şi la olmeci *.

Morfologia umană la *olmeci* este de un realism atît de neechivoc, încît permite reconstituiri tipologice : trupul e în genere prelung, cu picioarele scurte, capul înalt, buzele cărnoase, nasul lătăreţ.

Problema capetelor colosale de bazalt, ce au suscitat atîtea speculaţii, se rezolvă probabil pe filiaţia generală a mentalităţii de supradimensionare a rangului înalt (căpeteniile), identificată în Egipt, Mesopotamia şi chiar în spaţiul chino-japonez.

„Venerele“ olmece de la Tlatilco doreau să exteriorizeze fertilitatea şi nu frumuseţea.

Structurarea extremităţii cefalice din simbioza om-jaguar o găsim pe figurine, măşti, mînerul instrumentelor de muncă (securi) din cremene etc.

Zapotecii multiplică siluete umane nude, cu barbă, în poziţii crispate, deseori cu organul sexual secţionat (posibil prizonieri de război pregătiţi pentru sacrificiu). Întrucît perpetuau prin viu grai credinţa ancestrală a apariţiei omului în peşteri, considerau implicit iminentă revenirea la caverne **, unde au creat adevărate necropole, bogate în picturi murale ce antropomorfizează forţele naturii şi în primul rînd zeul ploii.

* jaguarul (şi masca-jaguar) simbolizează puterea, impulsul de cucerire.
** „casa odihnei veşnice“.

În secolele III şi IV ale civilizaţiei *Teotihuacan* apar numeroase morfologii antropomorfe sau animaliere, mai ales pe frescă. Ele trădează, prin simbolica personificărilor, acelaşi interes pentru resursele biologice esenţiale. Vom identifica astfel : zeul Tlavloc, stăpînul surselor de apă, zeul ploilor, zeul porumbului, zeii anotimpurilor (diferenţiaţi prin măşti), ai fertilităţii. Figurinele umane din ceramică au structuri rasat modelate ; sînt, de fapt, primele morfologii sudamericane vădind o preocupare pentru redarea elegantă a mişcării şi formei, pentru armonizare şi ritmicitate.

Huaxtecii se reprezintă de obicei goi, probabil în legătură cu umiditatea tropicală a zonei de coastă a golfului. Şarpele cu pene Quetzalcoatl, care se încetăţenise încă în cultura Teotihuacan-timpurie, devine simbolul luceafărului de dimineaţă, purtînd un sombrero cu calotă înaltă, tipic huaxtec (încă o dovadă a simbiozei dintre personajul uman şi divin). Corpul uman, edificat din ceramică, evidenţiază un tip anatomic uşor înclinat spre obezitate, cu o deformare cefalică indusă prin compresiune. Din iconografie rezultă că Huaxtecii, sub raport comportamental, manifestau aceeaşi predilecţie pentru jocuri şi divertisment ca şi pentru război şi cruzime.

Totonacii vădeau un rafinament superior faţă de Huaxteci, atît din modul cotidian de viaţă cît şi din creaţia artistică. Ei oficializează un sport colectiv cu mingea care avea concomitent semnificaţii de cult. Redau anatomia umană cu mai multă fidelitate, graţie şi eleganţă, mai puţin colţuros (geometrizat), cu respect pentru frumuseţea formelor şi veridicitatea reliefurilor musculare şi osoase.

Morfologiile umane ale *Pipililor* de la Cozumahualpa erau deosebit de realiste, vădind o uimitoare înţelegere a proporţiilor şi dimensiunilor segmentelor faţă de întreg. Comparativ, structura umană în plastica *toltecilor* este mai grosier definită dar cu mai multă fantezie, vădind o preocupare mai mare pentru opulenţă şi podoabe decît pentru individualizare morfologică. Zeităţile erau, ca la toate popoarele precolumbiene, personificări ale forţelor naturii.

Deşi oficiau ritualuri canibale, practicau sacrificii sîngeroase (inclusiv smulgerea inimilor) şi poligamia (oficializată), *Aztecii* au reprezentat, din secolul XI pînă la venirea lui Cortez, cea mai luminată şi respectată civilizaţie din podişul central mexican. Simbolica creaţiei plastice, personificarea forţelor naturale şi morfologiile umane şi animale devin la ei mai elaborate, mai diferenţiate şi mai variate. Zeul princeps Huitzilpochtli semnifică nu un element ci o abstracţiune, şi anume „forţa de a învinge". Întreaga istorie a aztecilor e un exemplu tipic de adaptare biologică la condiţii de ecosistem mereu schimbate. În jurul anului 1090 pornesc din insula Aztlan, în frunte cu veneratul conducător Mexitli, în căutare de ogoare roditoare. Drumul parcurs spre centrul Mexicului a fost întrerupt de multe popasuri, ocazionate de noile exigenţe biologice şi sociale : la Chicomoztloc — ţara celor şapte peşteri —, la Coatlepec — muntele şerpilor — (1143), la Tula (fosta capitală toltecă), pe malul lacului Tezcoco. Intrînd în concurenţă bioecologică cu numeroase triburi, sînt nevoiţi să se refugieze pe lac, pe o insulă neprielnică agriculturii, unde

datorită inventivităţii realizează ogoare lacustre, adevărate grădini plutitoare, precum şi cisterne pentru stocajul apei potabile. Treptat, prin forţa organizării sociale şi prin viclenie, devin stăpînii recunoscuţi ai locurilor. Au mers aşa de departe cu influenţa asupra triburilor din jur, încît au reuşit să modifice sensul psihosocial al sacrificării prizonierilor : sacrificiul devine nu expresia cruzimii sau pedepsirii, ci onoarea de a fi acceptat de zei. Prizonierul nu numai că nu încerca să evadeze sau să se sustragă de la sacrificiu, ci se adresa războinicului-călău cu apelativul „tatăl meu iubit !"

Din puţinele creaţii plastice rămase după ravagiul conchistadorilor, rezultă că miturile aztece erau corelate cu lupta împotriva instabilităţii, pe toate fronturile posibile : biologic, social, ecologic. Astfel se explică înclinaţia aztecilor spre a personifica forţele ce periclitează existenţa : zeul furtunii, al focului, vulcanilor, morţii, viciilor, războiului, cutremurelor, tenebrelor. Nu lipseau nici zeii antropomorfizaţi cu rol de contracarare : zeul pămîntului, al soarelui, ploilor, porumbului, fertilităţii, instruirii, gîndirii, artelor, al ocrotirii plantelor, dragostei, inflorescenţei, zeul vindecător de bube, al meşteşugurilor, zeiţa fluviilor şi lacurilor. Această dialectică primordială se reflectă şi în modificările dinamice ale zeilor antropomorfi. Zeul princeps Huitzilopochtli, de pildă, s-a născut schelet, pentru ca treptat, în decurs de şase sute de ani, să-şi cîştige carnaţia. Orice zeu era supus legii fluidităţii, putînd trece succesiv prin forme umane, animale sau vegetale.

Sacrificiile nu erau făcute cu cruzime ori în ritualuri orgiastice, ci cu meticulozitatea unei intervenţii chirurgicale, efectuată de preoţi savanţi specializaţi care realizau secţiuni precise cu ajutorul cuţitului de obsidian, urmate de recoltarea scrupuloasă a sîngelui, ofranda cea mai de preţ adusă zeilor. Pe plan mentalitar, sacrificiul era condiţia obligatorie a perpetuării vieţii, motiv pentru care se găseau cu uşurinţă voluntari.

Etica aztecă conţine numeroase elemente de salubritate socială şi bioecologică ; exista un ritual diferenţiat pentru înhumarea bolnavilor contagioşi iar iconografia compoziţională lasă să se înţeleagă faptul că nu se tolerau excesele sexuale, beţia, adulterul, sperjurul şi violenţa. În acest sens, Tlazalteotl, zeiţa plăcerilor lumeşti năştea în chinuri, în poziţie genupecturală.

Prin complexitatea sa, civilizaţia aztecă nu suportă comparaţie decît cu cele trei epoci de înflorire a culturii *mayaşilor* desfăşurate între secolele II—X. Numeroasele picturi mayaşe din temple sînt în măsură să reconstituie majoritatea coordonatelor vitale şi sociale : cronobiologia, îndeletnicirile specifice, cultul şi sacrificiul (mult mai torturant decît la azteci). Deformarea craniului era indusă prin comprimarea osului frontal cu o bucată de jad din fragedă copilărie, fruntea continuînd linia nasului. Multiplicarea excesivă a reprezentărilor umane, însoţită de noi căutări plastice, a dus la un soi de barochism manierist, exprimat prin structuri bizare, groteşti, diforme. Zeităţile reprezentate antropomorf au arii de

„activitate" cronologică și spațială în funcție de anotimpul sau arealul patronat. Zeii punctelor cardinale erau, astfel, redați în culori specifice (Chac cel roșu al răsăritului, Chac cel alb al nordului, Chac cel negru al apusului, Chac cel galben al sudului). Zeul morții apărea ca schelet ; teama obsedantă de moarte și boală i-a determinat să oficializeze sacrificarea (prin înec) a bătrînilor și infirmilor.

Mayașii sînt mult mai toleranți decît aztecii față de abaterile comportamentale și vicii ; în compozițiile lor identificăm numeroase scene de beție, care începeau ca festivității religioase și se terminau cu excese sexuale. Beția a fost tolerată pentru faptul că inducea o stare euforică, cerută de ceremoniile de cult [18].

În pictura sau sculptura popoarelor precolumbiene există numeroase reprezentări cu conținut medical, exprimat la modul direct sau aluziv. Numeroase personaje umane exteriorizează variola, diverse piodermite, sifilisul, paralizia facială poliomielitică. Este foarte probabil că destrămarea civilizației toltece în teritoriul mexican a fost cauzată de o epidemie pustiitoare pornită de la cadavrele războinicilor, după cum rezultă din legendele ilustrate. Nenorocirea colectivă s-a interpretat ca un blestem al zeilor față de greșeala conducătorului Huemac de a se căsători cu o străină. Se pare că declinul Tollanului (sec. XI) se datorează asocierii unei epidemii cu o secetă cumplită și cu invazia Chichimecilor.

Conducătorul aztec Cuithahuac a murit de variolă, într-o epidemie care a produs instabilitate în tabăra aztecă, favorabilă lui Cortez.

Părinții franciscani (în special Bernardino de Schagun) au inventariat într-o monografie ilustrată numeroase procedee terapeutice mexicane tradiționale, provenite din combinarea ingenioasă a plantelor medicinale.

Zapotecii au creat numeroase monumente de piatră reprezentînd adevărate modele de patologie (mai ales pe plăcile de la Monte Alban) cu referire la deformările osoase, inflamații sau malformații.

Craniile multor mumii din cultura Paracas din regiunea Anzilor evidențiază semne certe ale unor intervenții chirurgicale (inclusiv trepanații), dovedind nivelul ridicat atins de știința medicală în aria Anzilor încă din stadiile preincașe. Medicii-preoți efectuau intervenții dificile, cu eliminarea fragmentelor osoase pătrunse în substanța cerebrală pentru a scădea riscul paraliziilor și parezelor. În intervenții foloseau cuțite de obsidian, scalpele, pensete, suturau cu ace și utilizau chiar cleme pentru hemostază (compresiunea vaselor). Dacă în urma intervențiilor rămînea lipsă de substanță osoasă, se aplicau grefe (plăci) de aur.

Documentele plastice demonstrează că medicina aztecă depășea cu mult nivelul medicinei europene medievale. Sacrificiile practicate la Tenochtitlan erau însoțite de observații sistematice morfologice. Medicii azteci (ticitl) aveau cunoștințe precise de anatomie și fiziologie somatică și viscerală. Din iconografia aztecă rezultă că înhumarea bolnavilor cu

infecții se făcea după procedee diferite de cele ale altor categorii. Femeile decedate prin infecții gravido-puerperale se îngropau în incinta templului Cihuapipiltin. Pentru înecați, leproși, buboși, gușați, hidropici și cei cu diverse alte boli contagioase erau rezervate spații speciale ; decedații din aceste categorii se acopereau cu semințe de plante pentru a ajunge astfel în regatul zeilor Tlaloc [19].

În templele maya, în criptele din sanctuar se aflau figurine înfățișînd diverse stări patologice, cu rolul de a exorciza bolile simbolizate (sau figurate) plastic.

6. REPREZENTĂRI BIOMEDICALE ÎN PLASTICA RENAȘTERII

6.1. STRUCTURA UMANĂ EURITMICĂ

Modalitatea euritmică de edificare a biostructurii umane reprezintă una din marile cuceriri ale artei renascentiste. Este de netăgăduit faptul că, fără emanciparea renascentistă, marile independențe ale artei moderne nu ar fi fost posibile.

În speță, biostructura umană în plastica Renașterii, se definește prin următoarele elemente :

— cunoașterea profundă a anatomiei descriptive și funcționale ;
— înlocuirea schematismului cu euritmia ;
— laicizarea personajului biblic ;
— respectul față de individual, materializat esențial în portretistică ;
— o viziune mai realistă în ilustrarea bolii și suferinței.

Etimologic, euritmia înseamnă combinarea armonioasă a liniei cu proporțiile și cu tonul. Sub raport plastic, euritmia s-a concretizat prin combinarea convergentă, reciproc fertilizantă, a structurii, culorii, mișcării și fizionomiei. Realizînd această sinteză, Renașterea a creat prototipuri umane care tolerează confruntarea judecății estetice cu cea biologică, deoarece înlesnește autocunoașterea prin verosimilitate și complexitate. Pe de altă parte, includerea euritmiei în portretistică transpune biocronologia deopotrivă în domeniul identificării și în cel al contemplării estetice.

Trecerea la euritmie a fost determinată de abandonarea canonului medieval planimetrico-geometric încă din perioada goticului tîrziu (secolul al XIV-lea). Prin maturizare secvențială, spontană sau cultivată, morfologia umană începe să fie modelată din combinarea informației obiective cu propriile trăiri și impresii senzoriale ale creatorului. Tocmai această amprentă personală diferențiază modalitatea „armonică“ a cla-

sicilor greco-latini (noţiune obiectivă, generalizatoare) de modalitatea „euritmică" (care implică amprenta interpretării subiective).

Re-naşterea (antichităţii) nu ar fi însemnat mare lucru, dacă nu s-ar fi produs în ambianţe novatoare. Contrar opiniilor lui Vasari şi Alberti, temele şi eroii antichităţii au supravieţuit pe toată perioada medievală, fără însă a putea reconstitui cadrul emoţional al mitologiei datorită dislocării sensurilor narativ-legendare. Răpirea Europei de către Jupiter preschimbat în taur apare în versiunea medievală ca o compoziţie echivocă într-un cadru inofensiv, în vreme ce în desenul lui Dürer pulsează forţa emoţională şi întregul conţinut dramatic al evenimentului, modelat în funcţie de valenţele evocatoare individuale ale creatorului.

Această investiţie senzorial-emoţională individuală nu înlătură respectul pentru proporţiile umane, pentru raportarea dimensională reciprocă a segmentelor. Raportarea se face însă în baza unor viziuni personale, fecundate de noile cunoştinţe anatomice în ştiinţele exacte şi, în general, în domeniul legităţilor universale [1].

Antropometria renascentistă nu a funcţionat după reguli fixe. Astfel, pentru dimensionarea corpului s-a oscilat între opt, nouă sau zece lungimi ale feţii spre a delimita triada: nobleţe, frumuseţe şi graţie. Treptat însă se edifică o pluralitate de formule antropometrice (tipul vitruvian, dürerian), ceea ce demonstrează în plus respectul faţă de opţiunea personală, noţiune sintetizată în „Trattato della pittura" de Lomazzo (1587) [2].

Faţă de tendinţa de disociere eclectică a antropometriei, au luat atitudine Alberti şi Leonardo da Vinci. Ei au redimensionat omul real în carne şi oase, cu metode matematice. Intenţia lor de a înlocui modelul metafizic cu cel real nu a reuşit integral, mai ales în procedeul lui Alberti. În sistemul antropometric al lui Alberti, corpul conţine 6 picioare (pedes), 60 de degete (unceolae) şi 600 de substructuri (minuta) [3]. Metoda nu a rezistat, deoarece era greoaie prin excesul de precizie ce nu putea edifica decît personaje stereotipe. În schimb, metodologia lui Leonardo este net superioară, tocmai prin deschiderea spre euritmie. El e primul teoretician care supune unei observaţii atente modificarea aparentă a dimensiunilor obiective în mişcare. Studiile şi crochiurile sale mecano-anatomice, deşi neunite într-un manual, definesc pentru prima dată proporţiile dinamice şi particularizările acestora, codificînd modificările muşchilor, articulaţiilor şi segmentelor în poziţia de flexie şi extensie, în trecerile succesive de la ortostatism la poziţiile intermediare. Racursiul rezultă din experienţa subiectivă precum şi din ipostaza organică, ce devin inseparabile. Ca un corolar, apare conceptul corecţiei euritmice, care satisface concordanţa dintre principiile general-valabile şi propria opinie asupra realului şi frumosului.

Leonardo a preferat realul, cu riscul de a submina prin aceasta frumosul. Numeroasele sale capete „groteşti" au fost considerate de contemporani o invenţie izvorîtă din dorinţa de a se plasa în sfera senzaţionalului şi bizareriei. În realitate, Leonardo a efectuat un studiu foarte

complex, încercînd să stabilească legătura dintre morfologia facială și structura caracterială a personajului. El a modificat dimensional linia nasului, maxilarele, linia naso-frontală, reliefurile și adînciturile faciale, realizînd astfel un adevărat inventar psiho-fizionomic, conținînd: bătrîni ursuzi, vicleni, stîrnitori de umor, morfologia hotărîrii, a tensiunilor interioare, autostăpînirii, introspecției, eroicului, vanității, nebuniei sau ridicolului [4]. În felul acesta adîncește conținutul științific al biostructurii umane, prefigurînd totodată modalitatea cibernetică de reconstituire din criminalistică prin variantele personajului robot.

Se restabilea astfel filiația cu antichitatea greco-romană (antropometria lui Policlet), care avea nevoie să fie completată cu o teorie a mișcării și fizionomiei. Racursiul și mișcarea se asimilau în arta elenă intuitiv și nu ca urmare a unor procedee legice.

Ultimul mare teoretician al renașterii, Dürer, a dus mai departe metodologia individualizării biostructurale. Într-o primă etapă el înțelege că toate metodele planimetrice, cu subdiviziuni, module, paradigme și fracțiuni, nu pot duce decît la multiplicarea unei structuri standard. Scopul creației cu tematică umană nu este selectarea unui model ideal de frumusețe, ci structurarea unei game tipologice variate. Pe această linie, prin cele 26 seturi de proporții elaborate, obține principalele alternative morfologice, care fac trecerea secvențială de la ideal la comun, caricatural și grotesc.

În final, Dürer face o tentativă de a corela dimensiunile cu mișcarea, tentativă rămasă însă neeficientă, deoarece cunoștințele sale de anatomie și de fiziologie erau departe de cele ale lui Leonardo. Spirit excesiv de analitic, Dürer a căzut pradă absolutizării proporțiilor luate ca atare și nu delimitării lor în cadrul motilității variabile a macrosistemului uman, ajungînd astfel la didacticism sau pe un teren aflat în afara utilității estetice. Totuși personalitatea sa a stimulat o întreagă pleiadă de matematizatori ai structurilor umane și se pare că a fost necesară experiența acestor exagerări tocmai pentru devalorizarea lor prin uzură. Reversul a fost triumful elementului subiectiv ca factor de vitalizare a plasticii umane, obținută prin corelarea mobilității anatomice cu experiența vizual-senzorială autonomă a creatorului în confruntare cu beneficiarul de artă. Acest viraj, produs în secolul al XVI-lea, va submina treptat teoria proporțiilor în favoarea subiectivismului postural, care avea să fie ridicat pe noi trepte de împlinire în arta barocă (mai ales în pictura olandeză a secolului al XVIII-lea). Odată cu Renașterea, teoria proporțiilor umane își încheie vocația și părăsește domeniul creației artistice, rămînînd o metodă utilă în biologie, antropologie, paleomedicină și criminalistică [5].

Sinteza euritmică se obiectivează astfel ca o corelare dinamică între formă, ritmurile mișcării, semnificațiile culorii și sensurile fizionomiei.

6.2. PARTICULARITĂŢI INTERPRETATIVE ALE UMANULUI

Se poate admite că fiecare din marii creatori ai Renaşterii s-a mobilizat pentru a adăuga trăsătura personală la marele travaliu de redescoperire a biostructurii umane. Pe filiaţie sculpturală, Jacopo della Quercia descoperă vibrantele tresăriri şi tensiunile aspre ale braţelor încordate, Donatello corelează mişcarea cu fizionomia, mai ales în zona neliniştilor convulsive şi a pasiunilor clocotitoare, Pollaiuolo edifică anatomia efortului paroxistic şi crispării iar Verrocchio pune în acord segmentele corporale, în sensul cel mai acceptat de anatomia funcţională. Michelangelo urma să facă cuprinzătoarea sinteză, conferind corporalităţii puterea de a exprima cele mai intense şi diverse reacţii şi conflicte interioare, prin ritmicitatea organică a dinamicii, prin asimilarea intimă a plasticii somatice în zona în care se conjugă cu iradierile lăuntrice.

În pictură, Giotto face pentru prima dată anatomii verosimile, prin identificarea celei mai adecvate convergenţe dintre gest, intenţie şi acţiune. Masaccio aduce primele rezolvări privind desfăşurarea spaţială a morfologiei umane şi înţelege reacţia senzorială a corpului la contactul cu forţele exterioare. Botticelli descoperă noi armonii anatomice, pe care le pune în valoare printr-o mare varietate de curbe şi torsiuni îmbrăţişînd deopotrivă liniştea diafană cît şi tensiunile impregnate de tragism.

Leonardo asimilează concomitent trei virtuţi majore : cea de teoretician al morfologismului renascentist, de creator al unor biostructuri euritmice definitorii pentru apogeul Renaşterii şi de predecesor conceptual al curentelor moderne. El intuieşte faptul că structurile au un caracter dinamic, schimbător ; ca atare, oricare din ipostazele nedefinite, intermediare sau premergătoare conturului final are o valoare intrinsecă, solicitînd inventivitate, evident, în condiţia în care elementele componente pot sugera sensuri. Analiza retrospectivă demonstrează că Leonardo a îndrăznit prima tentativă a detaşării de forma impusă, de obiect, admințînd mişcarea liberă, născută din dialogarea cu fantezia. În notaţiile lui s-au găsit următoarele exprimări : „contemplarea unui zid inundat cu pete sau roci va permite inventarea unor scene sau personaje pline de elan, figuri şi fizionomii stranii“ ... El emite pentru prima dată ideea conform căreia schiţa nedefinită poate fi mai aproape de viaţă decît forma definitivă. „Non-finita“ lui Leonardo se învecinează cu procedeul denumit de Ruskin „confused modes of execution“ [6] şi se obiectivează în numeroase schiţe (de pildă proiectele desenate pentru monumentul lui Francesco Sforza).

Exponent de vîrf al euritmiei renascentiste, Leonardo îşi concentrează resursele spre caracterul integrativ al biostructurii, exprimat prin acordul semnificaţiei psihologice cu proporţiile mişcării şi sensul gestului. Prima mare sinteză euritmică o realizează în „Adoraţia magilor“ (din prima perioadă florentină), lucrare în care trăirea la intensitate dramatică este net definită, dar cu o sobră economie de mijloace, folosind relaţiile reciproce dintre mimică şi mişcare. „Fecioara şi stîncile“ se remarcă prin puterea de

a sugera comunicarea, atît interumană, cît şi în contextul om-natură, realizat prin măestria cu care operează jocul luminilor şi al umbrelor [7].

„Cina" rămîne un caleidoscop psihologic, o transpunere prin eflux — dinăuntru în afară — a intimităţilor şi dramelor interioare, un cîmp de luptă, adevărat conflict deschis între structuri caracteriale ferm conturate.

În ceea ce priveşte populara sa „Giocondă", ea este mai mult un unicat muzeistic decît conceptual. Pentru Leonardo reprezintă o reuşită în ciclul interpretării personajului feminin ; el a fost puternic dominat de dorinţa de a explora profunzimile interioare, cu intensitate similară în „Fecioara şi Sfînta Ana", „Ginevra de Benci", „Cecilia Gallerani", ca şi în „Mona Lisa". Concluzia finală a fost aceea că, în spatele surîsului misterios, se ascunde combinaţia duioşiei cu naturaleţea specifică eternului feminin. „Mona Lisa" mai are însă şi o altă virtute : e un eseu princeps de portretistică pe linia percepţiei senzorial-tactile, percepţie care, preluată de la Masaccio, este perfecţionată în aşa măsură încît ne duce gîndul la personajele lui Velázquez sau Rembrandt.

Îmbinînd în modul cel mai echilibrat sensibilitatea artistică şi cercetarea inovatoare, Leonardo ajunge la descoperirea fizionomiilor esenţiale (de referinţă) ale cronologiei umane : ingenuitatea fecioarei, bucuria radioasă a maternităţii, sobrietatea şi demnitatea bătrîneţii. Geniu stăpînit de o dorinţă fără margini a elucidării marilor adevăruri, nu se mulţumeşte cu relaţiile vitale convenţionale, căutînd felul în care biostructura umană se supune legităţilor universale (desenul cu „Proporţiile" de la Academia din Veneţia).

Leonardo prezintă interes pentru medicină din două motive esenţiale [8] :

a) în primul rînd pentru că a „organizat" anatomia descriptivă, topografică şi chiar funcţională după principii obiective într-un moment în care înşişi medicii şi naturaliştii ignorau structura corpului uman ; în schiţele sale, structurile somatice şi viscerale sînt prezentate spaţial şi cu multă exactitate ştiinţifică ;

b) în al doilea rînd, deoarece s-a apropiat de sensurile procreerii în cel mai obstetrical sens posibil, definind structural organele reproducătoare şi dezvoltarea fetală în toate etapele fiziologice. Mai mult chiar, unele din marile sale lucrări permit interpretări prin prisma conceptului biologic al maternităţii. După Raymond Sites, în subsolul lucrării „Sfînta Ana şi Fecioara", se include un uter şi doi embrioni (fapt evident la analiza în detaliu). Însăşi „Mona Lisa" a fost interpretată ca o ilustrare idealizată a gravidităţii, de către K. D. Kede (de la Ashford Hospital, Middlesex, Anglia), identificabilă prin căldura expresiei, prin moderata hipertofie tiroidiană şi proeminenţa pieptului.

Se afirmă în genere că toscanii au fost morfologi, spre deosebire de veneţieni care au fost colorişti. Cu toate acestea, nu putem trece cu vederea faptul că Giorgione a creat cea mai genuină formă a biostructurii umane, în care puritatea se edifică din acordul dintre frumuseţea fizică şi expresia facială ; liniştea lăuntrică este moderat perturbată doar de unduiri senzuale

şi de incandescenţe solare cu efecte imprevizibile. Portretizările lui Tizian reprezintă veritabile descoperiri tipologice, definind ipostaze de referinţă : distincţia exuberantă juvenilă, senzualitatea feminină şi ingenuitatea fecioarei, forţa virilă ; nu este uitat însă nici personajul împovărat şi meditativ, sau cel care nu-şi poate ascunde viciul ori deriva caracterială.

Anatomiile incandescente ale lui Tintoretto emană paroxisme psihologice, în genere scăpate de sub controlul raţional, ajungînd la explozii instinctiv-obsesive.

Perugino şi Rafael, apărători ai mentalităţii umbriene, cultivă trăsăturile morfofizionomice care înfrumuseţează şi înnobilează cu o mare sobrietate a desfăşurării spaţiale şi a gesticii.

Somatologia plasticienilor nordici (ciclul franco-flamand şi german), este mai puţin autentică şi mai îndepărtată de sintezele euritmice italiene, întrucît ea continuă să fie elaborată sub imperiul neliniştilor religioase care le resping pe cele pasional-senzoriale. În plus, flamanzii nu au beneficiat de spaţii de ucenicie, deoarece zidurile catedralelor încadrate de vitralii nu lăsau loc pentru pictură (sau frescă), ceea ce a făcut ca demarajul picturii să fie reprezentat de decorarea cărţilor sfinte (Pol de Limburg)[9].

Van Eyck a păstrat o stimă de nezdruncinat aspectului obiectiv al structurii umane. Redînd cu precizie şi generozitate toate amănuntele anatomice pînă la ridurile faciale, jocul muşchilor mimicii şi densitatea firelor de păr, a ajuns să elaboreze portretul-document. Ceea ce nu poate reda corpul ascuns sub vestimentaţia bogată şi sofisticată, se recuperează prin amănuntul facial şi expresia mîinilor. Ecuaţia faţă-mîini în definirea tipului caracterial primeşte astfel o nouă semnificaţie.

Din păcate însă, umanismul eyckian se va dizolva în structurile ascuţite şi inconsistente ale lui Rogier van der Weyden, în schematismul anatomic al lui Hans Memling, în afectarea pudică a lui Quentin Matsys. Gossaert e primul flamand care a încercat să reconstituie corpul nud fără prejudecăţi religioase, dar îndeplineşte această misiune în mod artizanal şi autodidact, nereuşind să se ridice la dinamismul şi tensiunea vitală a italienilor.

În pictura lui Hieronymus Bosch dispare integral interesul pentru morfologia umană individualizată, omul devenind o piesă a naraţiei. Structurile deformate de bizarerie şi neverosimil alcătuiesc o adevărată antologie a celor mai ciudate dismorfii, edificate din inadvertenţe organice şi combinaţii anarhice. În rîndul său, Pieter Bruegel creează personajul colectiv, animat şi dezinvolt, cu desfăşurare liberă în structuri compoziţionale largi. Bufoneria şi grotescul rezultă tocmai din evitarea definirilor anatomice. El alcătuieşte din unirea omenirii cu natura o matrice fecundă, care pulsează ca o enormă inimă, expulzînd la fiecare sistolă noi germeni animali sau umani.

Renaşterea germană se remarcă, sub raportul înţelegerii biostructurii umane, prin înlocuirea viziunii mistic-intuitive medievale cu una raţională. În speţă, era nevoie ca realismul meticulos şi minuţiozitatea analitică germanică să se întîlnească, convergent, cu o sensibilitate excesivă, pentru

ca, din conflictul faustian generat, să se nască geniul lui Dürer, exponent tipic al fertilizării reciproce dintre simbolismul enigmatic medieval şi frămîntările renascentiste. Majoritatea biostructurilor umane ale lui Dürer sînt modelate cu forţă, corectitudine şi expresivitate, dar nu etalează subtilitatea sudică a nuanţelor şi ipostazelor intermediare. Tipurile sale umane se pot cataloga : bărbatul aspru şi muşchiulos, femeia cu forme rotunde şi cozi groase împletite, cavalerul care emană eleganţă nobilă etc. Poate cea mai semnificativ-düreriană lucrare este binecunoscuta gravură „Melancolia", expresie a zbuciumului stîrnit de conflictul dintre marile întrebări ale contemporaneităţii şi ineficienţa mijloacelor de penetrare în marile taine vitale. Cauza neputinţei însă o resimte atît de puternic, încît lucrarea apare de o supradimensionare patetică ce estompează problematica.

Prin mistica sa obsesivă, Grünewald îndepărtează omul de structura raţională, ajungînd suspendat în neant, atemporal şi aspaţial, o combinaţie zămislită din impulsuri halucinatorii şi patetism excesiv.

În ultima perioadă a vieţii sale, Lucas Cranach (cel bătrîn) devine un autentic concurent al renascentiştilor italieni, pe linia căutării unui ideal al frumuseţii corporale. Cranach şi-a etalat formula sa despre care nu se poate spune că nu a rămas fără ecou (mai ales în Rococo). El opune robusteţii tensionate a lui Dürer, biostructuri efilate, graţioase, cu schelet gracil, bărbie ascuţită, torace atrofiat, gambe fine, piept juvenil, structuri ornamentale şi intelectualizate, impresionînd prin nelinişte nervoasă a contururilor în dauna convergenţelor euritmice.

Hans Holbein este un analist rămas credincios elementelor de detaliu structural. În biostructurile sale nu-şi ia permisiunea de a neglija nici cel mai neînsemnat amănunt morfologic : linia pomeţilor, imperfecţiunile reliefurilor faciale, angulaţia bărbiei, curburile orbitei, relaţia dintre linia frunţii şi a nasului. Are marele merit de a fi unit toate aceste elemente în ansamblul corporal, nu în dependenţă de structura modelului ci pentru a crea entităţi individualizate, apropiate de structurile psihice generalizatoare[10]. Cu toate că nu participă emoţional, el este mai modern în gîndire decît Dürer şi Cranach, căci se apropie cel mai mult de conceptul euritmic al Renaşterii, renunţînd la speculaţiile teoretice şi creindu-şi un limbaj plastic în care se îmbină armonios morfologia cu structura caracterială, cu mişcarea (gestica), costumaţia, culoarea şi ambientalul („Henric al VIII-lea", „Charles de Solier", „Anna de Clèves", „Thomas Morus").

În Renaştere se manifestă puternic tendinţa de a da conţinut expresiv şi valenţe umane figurii ; Renaşterii italiene îi revine meritul de a fi creat portretul modern. Elementele anatomice ale faciesului uman primesc veridecitate şi expresivitate : buzele subţiri ale ascetului bizantin sînt înlocuite cu suprafeţe sensibile, deseori senzuale, ochii se transformă din organe de exprimare a meditaţiei lăuntrice în unele de recepţionare şi percepere a universului, cu luminile şi culorile sale. Din reper antropometric, nasul de-

vine element de definire caracterială şi parte integrantă a fizionomiei iar urechile, din excrescenţe inestetice, sînt modelate şi armonizate cu faciesul în ansamblu şi cu pieptănătura[11].

Bustul şi portretul devin forme de afirmare plastică a respectului faţă de individual, deoarece nu mai înfăţişează o imagine „generică" a omului (vezi : „Imago Hominis" din evanghelierul din Echternach, 750, Biblioteca Naţională Paris), cu metamorfozele impuse artificial de prejudecăţile religioase, ci prezintă o structură morfopsihică autentică, nominalizată sau creată în imaginaţia creatorului (posibilă).

Din incidenţa biologică, două elemente caracterizează portretistica renascentistă :

a) în lipsa unor cunoştinţe profunde de psihologie, care nu permit introspecţia şi explorarea adîncă a nuanţelor subconştientului sau trăirilor, se acordă o mare importanţă amănuntului de anatomie facială ; acesta, prin redimensionarea intenţională, sugerează variantele tipologice cele mai comune, apte de a opera delimitări caracteriale ;

b) construcţia facială se supune — în mare măsură — conceptului enunţat de Alberti, după care indivizii sînt modele singulare, fiecare fiind un unicat, neexistînd personaje identice. Noţiunea este vizionară, în sens biologic, deoarece medicina modernă operează numai în limitele acestui concept : fiecărui individ îi corespunde o anumită asistenţă, un anumit limbaj, fiecare subiect se manifestă diferit în faţa evenimentelor vitale, a suferinţei şi a bolii.

În fine, portretistica renascentistă repune în drepturi biostructura feminină. Ideea păcatului originar, din care a derivat minimalizarea pînă la neglijare a femeii, se estompează, este catalogată ca prejudecată şi anacronism şi, ca atare, îşi face apariţia tot mai mult portretul şi nudul feminin cu toate atributele sexului frumos. Astfel, după un mileniu de blamare, femeia este stimată, iubită şi chiar idealizată de Dante, Petrarca, Giotto, Fra Angelico şi mai ales de şcoala veneţiană de pictură.

6.3. IPOSTAZELE PLASTICE ALE BOLII ŞI SUFERINŢEI

Obsesiile şi anxietăţile medievale apar cu o intensitate atenuată în perioada Renaşterii, ca urmare a noilor circumstanţe istorice şi psihosociale. Cu toate acestea, ar fi greşit să credem că marile schimbări intervenite în gîndirea despre destinul uman a alungat integral mentalităţile medievale ; metamorfozate tematic, ele vor persista pînă în timpurile moderne. E destul să amintim că Paracelsus (căruia Quentin Matsys i-a făcut un excelent portret, aflat la Luvru) în cartea sa „De Generatione Rerum Naturalium" descrie amănunţit procedeul prin care se poate crea embrionul uman (homunculus), într-un recipient de sticlă, prin combinarea secreţiei spermatice cu un produs biologic nedefinit („Arcana sanguinis hu-

mani"). De altfel, ideea paracelsiană privind crearea vieții într-un recipient de sticlă prin procedee empirice este reluată într-o compoziție din 1530 a lui Albrecht Glockedon, intitulată semnificativ : „Magnum misterium".

Exprimările plastice biopatologice au intensități variabile pe diverse areale europene.

Obsesiile și anxietățile practic nu pot fi identificate în ciclul plastic venețian, unde domnea cultul omului independent, al frumuseții și eleganței. Veneția, ca și Elada, refuză urîtul, diformitatea, paranormalul. Zece secole de independență au creat prima comunitate europeană modernă. Nici măcar Tizian, aflat la vîrsta senectuții, în perioada în care triumful spaniolilor zdruncina echilibrele venețiene, nu cade pradă misticismului, distilîndu-și mîhnirea în accente grave („Încoronarea cu spini", „Carol Quintul — portretul ecvestru"). La rîndul său, Tintoretto, nici măcar în scenele unde părea îndreptățit să dea frîu liber unor modalități anxioase de exprimare, se ferește de meschin, dramatic și sordid („Cristos în fața lui Pilat", „Găsirea corpului Sfintei Maria"). Pentru prima dată numeroase personaje ale compoziției sînt simpli spectatori, străini de dramă.

Școala florentină este însă mai sensibilă la ipostazele paranormale, asimilînd mai consistent durerea fizică, psihică, viciul. Primul mare pictor toscan, Giotto, în alegoriile sale : „Nestatornicia", „Nedreptatea" și „Avariția", găsește elemente sugestive pentru cele trei ipostaze. Nestatornicia e reprezentată printr-o femeie cu fața palidă, cu brațele întinse în neant, aflată în echilibru nestabil pe o roată ce creează realmente o senzație de amețeală spectatorului. Nedreptatea e un bărbat robust în haine de judecător, cu mîna preschimbată în gheară crispată pe spadă, cu privire crudă țintuită asupra prăzii. Avariția apare sub forma unei babe respingătoare, strîngînd convulsiv o pungă cu bani, cu urechi răsfrînte în formă de trîmbiță ; din gură îi țîșnește un șarpe care, într-o răsucire spasmodică, o mușcă de frunte.

Încleștările dramatice ale sculptorului Pollaiuolo comunică îndîrjirea sălbatică a luptei ostile oricăror compromisuri.

Fidelitatea cu care Ghirlandaio edifică portretul, permite evocarea semiologiei unei boli deformante a piramidei nazale, cunoscută în otorinolaringologie sub denumire de „rinofima", la personajul adult din „Bunicul și nepotul" de la Luvru.

Scenele laice pictate de Michelangelo în Capela Sixtină sînt adevărate narațiuni de drame colective și individuale, iar „Judecata de apoi" ia proporțiile cataclismului cosmic în care suferința supraviețuirii e mai dramatică decît moartea : trăznetul cosmic secționează cerul livid și pămîntul presărat cu trupuri informe și schelete friabile, sugerînd naufragiul definitiv al omenirii. Compoziția în ansamblul său păstrează o structură unitară, coerentă, diferențiindu-se, din acest punct de vedere, de imaginile bizare ale apocalipsului din viziunea pictorilor flamanzi sau germani. Pînă și personajele divine (Maria și Sfinții) apar înspăimîntate și depășite de inexorabila execuție.

Cu totul altfel exteriorizează suferința „Sclavii" lui Michelangelo, destinați inițial mormîntului lui Iuliu al II-lea, dar care nu au mai intrat

în compoziția finală ; durerea lor este demnă, o resemnare platoniciană, o tragedie interiorizată a destinului implacabil.

În școlile renascentiste italiene din afara Florenței și Veneției, amprenta suferinței nu depășește în genere puterea de ilustrare a temelor biblice („Sărutarea lui Iuda“ de Duccio, „Patimile“ de Simone Martini sau Pietro Lorenzetto). Mai multă consistență dramatică prezintă „Flagelația“ lui Piero della Francesca. „Răstignirile“ și „Punerile în mormînt“ ale lui Perugino și Rafael sînt liniștite, ca un suspin în surdină. În „Răstignirea“ lui Altichieri locul dramei e luat de atmosfera frivolă a unei piețe publice, iar cea a lui Mantegna (de la Luvru) e un studiu de artă clasică latină. Temele similare de Ercole Roberti nu au substanță dramatică.

Suferința izbăvitoare a personajului biblic este bogat reprezentată în pictura flamandă, profund impregnată de misticism („Maria la mormînt“ și „Mielul mistic“ de Van Eyck, „Crucificarea“ Maestrului din Flémale, „Răstignirea“ și „Coborîrea de pe cruce“ a lui Van der Weyden). Sufletele osîndite din „Judecata“ lui Van der Weyden sînt departe — sub raportul meșteșugului și expresivității — de cele din lucrarea similară a lui Michelangelo, dar exprimă un dramatism disperat, neputincios. O mare concentrare dramatică se poate identifica în „Pieta“, precum și în „Martiriul și moartea Sfintei Ursula“ de Memling.

Anxietățile cu subiect demoniac și cu păduri fantastice, perpetuate din evul mediu, continuă să alimenteze plastica renascentistă și cu precădere grupul pictorilor-gravori germani : Altdorfer, Baldung Grien, Dürer, Grünewald, Huber. Nonconformismul renascentist a pătruns în arta germană nu atît pe calea profunzimilor umaniste, cît pe cea a stranietății. Pădurile stufoase ale lui Altdorfer abundă de ființe fabuloase și disforme : inorogi, balauri hibridați, fantome și strigoi [12]. În „Sfîntul Gheorghe“ (de la München) împletirea contorsionată a crengilor, cu brațe fabuloase, nu lasă vizibil nici un colțișor de cer, dînd senzația de opresiune sufocantă. Aceeași pădure anxiogenă, lăcaș al monștrilor, o găsim în „Convorbirea sihaștrilor“ a lui Grünewald, iar peisajele lui Huber sînt o veritabilă cosmologie generatoare de coșmar.

La pictorii flamanzi, și cu precădere la Hieronymus Bosch, elementul obsesivo-fabulos e mai independent de natura peisajului și în genere mai anecdotic. Monstruosul este recreat prin inventarea de forme, proporții, poziții, simbioze și metamorfoze. Aberația și neverosimilul ajută privitorul să depășească panica, acesta fiind canalizat către admirarea inventivității. Bosch combină, în proporții variate, insolitul cu burlescul, parabola cu rebusul. În „Grădina plăcerilor pămîntești“ de la Escorial, apare un tub de sticlă, implîntat într-un fruct supradimensionat ; la capetele tubului un om și un șobolan se privesc enigmatic, ca o disputare tacită a priorității în univers...

Obsesia *satanei* diminuează în Renaștere deoarece, spre deosebire de epoca medievală, credința în diavol, ca prezență obiectivă, se reduce simțitor. El devine simbol al ispitei, împiedicînd medierea dintre om și divi-

nitate. Însăşi natura ispitirii se diferenţiază, devine mai rafinată, mai adecvată cu slăbiciunile morale ; ea se materializează prin înspăimîntare, violenţă, erotism. Cele mai asaltate personaje de ispită diavolească sînt Sfinţii Anton şi Cristofor (în diverse alternative, sub penelul lui Jan Mandyn din Anvers, Peter Huys sau Cranach). La Bosch ispitirea ajunge la un mare rafinament : diavolul metamorfozat, hibridat, alcătuit anapoda, zdruncină cele mai obiective şi stabile convingeri despre ordinea şi echilibrul universului.

Veneţia a fost ostilă nu numai anxietăţilor dar şi imaginii bolii şi diformităţii. Portretul cardinalului Mezzarota de Mantegna, nu a fost pe placul veneţienilor, întrucît înfăţişa trăsături în afara normalităţii [13].

Plastica medievală nu permitea reconstituirea „diagnostică" a patologiei umane ; nu boala ca atare era subiectul ilustraţiei ci gestul salvator al făcătorului de minuni, prin care vindecarea era echivalată cu izbăvirea de păcate. În arta Renaşterii, autentificarea patologiei devine mai lesnicioasă, nu atît prin o mai mare precizare a detaliului semiologic a bolii, cît prin o mai mare măiestrie artistică. Astfel, în vasta portretistică renascentistă se pot identifica personaje displastice, distrofice, anemice, obeze, edematoase sau purtînd amprenta viciului. Perugino ne-a transmis plastic morfologia obezităţii în fresca în care apare Giovanni Basso della Rovere cu membrii familiei sale. La fel, canonicul Van der Paele de Jan van Eyck este un model de obezitate pletorică. Datorită marilor valenţe de ilustrator ale lui Rafael, putem şti astăzi că Papa Leon al X-lea prezenta o asociaţie între obezitate şi mixedem. Căutînd să găsească o întruchipare a lui Apollo, Gossaert înfăţişează un hermafrodit. Viciul a fost atît de prezent în pictura lui Bosch, încît unele lucrări au fost supuse unei analize freudiste : alienarea, nimfomania, excesele sînt bogat ilustrate în „Păcatele capitale", „Tămăduirea nebuniei", „Scamatorul" şi altele. Avariţia, dusă pînă la subordonarea raţiunii, este cu claritate prezentată în „Zaraful şi soţia sa" de Quentin Matsys (Luvru). Dar dacă la Matsys avariţia se menţine în limitele alegoriei, în schimb în „Moartea şi avarul" de Jan Provost viciul ajunge la negarea existenţei : avarul balansează indecis şi derutant între viciu şi moarte.

În „Jucătorii de cărţi" a lui Lucas van Leyden este evident contrastul dintre aparenta bonomie a figurilor şi gestica înfrigurată de viciu a mîinilor ce manevrează monedele. „Orbii" lui Bruegel (muzeul din Neapole) reprezintă o dramă colectivă : mişcările nesigure, prin care epavele umane tatonează ambianţa cu senzoriul restant, generează o profundă compasiune faţă de iremediabila infirmitate.

Interminabila galerie de lucrări inspirate din martirajul sfinţilor (inclusiv „Martiriul Sfîntului Marcu" de Tizian de la Santa Maria della Salute din Veneţia) prezintă un slab interes biologic datorită incompatibilităţilor : numeroasele săgeţi implîntate, secţionările de segmente şi decapitările nu au în genere substanţă convertibilă medical. Mult mai veridice sînt personajele lui Hieronymus Bosch din compoziţia „Hristos

purtînd crucea" (muzeul din Gand), pe fizionomia cărora se pot identifica sadismul fanatic şi alienarea mintală.

Din monumentala viziune alegorică a lui Dürer „Cei patru cavaleri ai apocalipsului" rezultă concepţia vremii după care groparii omenirii sînt : pesta, foametea, războiul şi moartea.

Bolile venerice sînt interpretate ca pedepse demonice. Grünewald transformă demonii sifilitici în personaje ce torturează schimnicul.

În „Operaţia cezariană" a pictorului anonim (1506), cu tot arhaismul de tratare a compoziţiei, trăsăturile şi culorile sînt suficient de evocatoare pentru a sugera antiteza dintre viaţa eliberată (extragerea prin plaga larg deschisă a produsului de concepţie) şi sacrificiul matern.

Urs Graf (1485—1527) a manifestat predilecţie pentru reprezentarea de personaje sadice şi mizantrope („Bătrîna vrăjitoare edentată", muzeul din Basel).

Contrastul dintre portretul realist, evocator de patologie, şi cel convenţional-comemorativ este evident mai ales în perioada elisabetană. Astfel, Holbein îl reprezintă pe Henric al VIII-lea după cea mai medicală formulă, permiţînd a se identifica fără echivoc tipul infatuatului obez, sanguin şi vicios. În schimb, nici unul din portretele reginei Elisabeta nu permite reconstituirea bogatei patologii acumulate de personaj, inclusiv lucrarea considerată „fidelă" a pictorului necunoscut (1592). Reţinem că în 1592 Elisabeta Tudor însuma următoarele diagnostice * : paradontopatie şi carii multiple — dental sepsis (din tinereţe), migrenă cronică (din 1548), nefropatie post-scarlatinoasă (din 1554), variolă (în 1572), ulcer varicos (din 1569), hepatită icterigenă, reumatism, malarie terţă, gastroduodenită, angină cronică şi pitiatism. Este greu de presupus că această patologie, esenţial sechelogenă, nu şi-a pus amprenta asupra morfologiei personajului. Adăugăm faptul că variola a fost atît de severă, încît a fost necesară desemnarea succesorului în persoana ducelui de Huntington.

În Renaştere îşi fac apariţia primele documente plastice care atestă asistenţa bolilor prin mijloace laice. Cap de serie în acest sens este celebrul „Hotel Dieu" din Paris, restaurat între 1470—1481. Lucas Cranach ilustrează efectul tămăduitor al apelor minerale. O impresionantă frescă toscană reprezintă faimosul spital „Del Ceppo" din Pistoia, spital ce avea să devină prima şcoală de chirurgie anatomică. Mozaicurile executate de Giovanni della Robia (1525) permit a se distinge cu claritate diverse acte medicale : alimentarea bolnavului denutrit, îngrijirea plăgilor, administrarea unei soluţii medicamentoase, combaterea pestei etc.

Italienii aveau oroare faţă de imaginea morţii. Ei admiteau doar moartea inexorabilă, zdruncinarea cosmică a judecăţii de apoi precum şi moartea tiranilor : ambele semnificau, de fapt, recîştigarea vieţii prin sacrificiu. „Brutus" al lui Michelangelo reprezenta obiectivarea unei idei cultivate în Renaştere, cea a respectului faţă de eroii care suprimau viaţa tiranilor (Cassius, Brutus). E probabil că această mentalitate era întreţinută şi de

* reconstituite de Sir Arthur Macnalty [14].

dorinţa mocnită a florentinilor de a se elibera de sub dominaţia familiei de Medici. Michelangelo îl construieşte pe Brutus după factura bustului asimetric: hemifaţa dreaptă exprimă calmul premeditat al hotărîrii, cea stîngă subliniază dramatismul faptei emanate din dispreţul faţă de uzurpatorii libertăţii [15].

O tulburătoare compoziţie este „Triumful morţii", lucrarea pictorului necunoscut din Pisa; e o frescă amplă, ce conjugă la o mare tensiune expresivă alegoria cu grotescul: la umbra generoasă a copacului, o adunare exuberantă de doamne elegante şi cavaleri se amuză, purtată pe undele muzicii şi iubirii, fără a bănui apropierea morţii; alături pesta şi lepra înaintează pas cu pas, cuprinzînd treptat veselul grup. Surprinse de pestilenţă, trupurile se prefac în leşuri, moartea neocolind cavalerii şi prelaţii [16].

În compoziţiile lui Bruegel, moartea e prezentă aproape la nivel etiologic: prin spînzurătoare, prin înec, prin decapitare etc. Se naşte astfel o adevărată ofensivă haotică şi distructivă a morţii grăbite şi cataclismice. În faţa marşului său implacabil, omul smulge ultimele satisfacţii telurice, din aur, erotism sau muzică. Opoziţia devine neputincioasă: masa de trupuri convulsionate gravitează către văgăuna larg deschisă a infernului, în care se incorporează într-un conglomerat anonim. Din apanajul compoziţional nu lipseşte nici corul de fantome şi strigoi. Scheletele poartă agăţate instabil resturi de muşchi şi viscere, descriind mişcări pe traiectorii haotice. Această reminiscenţă anatomică deosebeşte scheletul ca simbol al morţii în mişcarea renascentistă nordică de cea italiană: la italieni întîlnim scheletul pur, fie ca personificare a morţii („Carnavalul" lui Piero di Cosimo), fie ca temă de meditaţie.

În arta germană renascentistă (Dürer, Grien) nuanţa meditativ-consolatoare a „morţii anatomice" se amplifică: spectrul morţii se constituie într-o ipostază pregătitoare şi prevestitoare. Din cadrul vastei iconografii se desprinde gestul avid al morţii-schelet de a cuprinde trupul unei tinere femei: tema va străbate de la Grien la Manuel Deutsch şi Edvard Munch. Era de aşteptat ca, în viziunea omului de cultură, insolitul să mai urce o treaptă, ajungînd să prefigureze ideea hamletiană a destinului implacabil (Vesalius în „Epitomul").

6.4. DESENUL ANATOMIC ÎN RENAŞTERE

Perfecţionarea mijloacelor de structurare plastică a corpului uman în Renaştere nu e deloc întîmplătoare.

Între anii 1400—1500 asistăm la dezvoltarea facultăţilor de medicină, atît în Italia cît şi în restul Europei. Disecţia cadavrelor devine o procedură generalizată şi totodată metodă de studiu pentru medici şi plasticieni. Dacă medicul este interesat de detaliile de organizare internă, plas-

ticianul doreşte să cunoască mai ales anatomia de suprafaţă (uomo scorticato). Observarea corpului uman a stat la baza a numeroase schiţe şi lucrări efectuate de : Donatello, Pollaiuolo, Luca della Robbia, Verrocchio (şi elevii săi), Botticelli, Lorenzo di Credi, Perugino, Signorelli, Bandinelli, Rafael, Michelangelo.

Deşi la Florenţa nu exista o facultate de medicină, oraşul nu ducea lipsă de medici şi anatomişti de prestigiu ; aşa, de pildă, Antonio Benivieni poate fi considerat un veritabil precursor al lui Morgagni.

E foarte probabil că cercurile artistice organizate puteau obţine cu relativă uşurinţă aprobarea de a examina cadavre*. Este cert că Rosso (1490—1541) şi elevul său Domenico Florentino au executat desene anatomice după disecţie, folosite ulterior în tratatul lui Charles Estienne „De disectione partium corporis humani" (1545). Richard Hélain (1485—1488), decan al Facultăţii din Paris şi desenator amator, a elaborat un tratat de anatomie cu figurarea precisă a scheletului uman iar medicul vienez Johan von Kirkheim a figurat prima imagine ştiinţifică a femeii gravide [17].

Pictorii florentini din quatrocento întreţineau legături organice cu medicina. Ei îşi procurau vopselele din farmaciile avizate de medici. Se ştie că Giotto era prieten intim cu medicul Dino del Garbo iar Luca della Robbia cu Benivieni. Cu toate acestea, morfologia florentină previnciană era grevată de anatomism descriptiv. Numai Leonardo a reuşit să depăşească acest nivel, ca urmare a spiritului lui inventiv dar auster, de analist şi experimentator. La o judecată empirică, devansul său în înţelegerea fiinţei umane era de cel puţin un secol, în ciuda faptului că era eminamente autodidact.

Alături de contactul direct al plasticienilor cu instrumentele şi ambianţa medicinei, trebuiesc amintite şi sursele de inspiraţie mai vechi acumulate. Ei au avut posibilitatea să consulte o serie de lucrări princeps, precum : „De Usu Partium", a lui Galien, lucrările lui Avicena traduse de Albert de Bollstädt, „De formatione corporis humani in utero matrix" de Aegidius Romanus, sau „Cyrurgia Magna" de Guy de Chauliac. Mondino de Luzi elaborase încă din 1316 o anatomie umană, inspirată din lucrările lui Abulcasis şi Avicena ; lucrarea a fost cunoscută de Leonardo, acesta citind-o de cel puţin trei ori. „Anatomia" lui Hieronymus Manfredi reprezintă, în fond, o sinteză a datelor lui Avicena şi Modino di Luzzi, iar nomenclatura utilizată se regăseşte în mare măsură în desenele anatomice ale lui Leonardo. Anatomistul pre-vesalian Alessandro Benedetti descrie aparatul valvular cardiac în 1493 („Anatomia sive historia corporis humani libri quinque"), Alhillini detaliază urechea internă şi glanda submaxilară (în 1520), iar G. Zerbi figurează aparatul genital feminin şi musculatura gastrică (în 1502) în „Liber anathomie corporis".

În mod cert, primul mare anatomist renascentist a fost Pollaiuolo. El a făcut marele pas de la morfologia antică greacă, plasată în tensiuni armonico-sportive, la încordarea paroxistică a confruntării decisive. În această ipostază apar elemente anatomice noi, cum ar fi : contractura vio-

* mai cu seamă cele provenite de la execuţiile publice.

lentă și asimetrică a mușchilor suprasolicitați, crisparea suprafețelor cutanate, accentuarea proeminențelor osoase, elemente ce depășesc cu mult eleganța și echilibrul morfo-psihic clasic.

Părintele desenului anatomic (înțeles ca iconografie științifică) este Berengario. Schițele lui au însă valențe estetice, plasînd structurile sau scheletele în ipostaze dinamice sau ambianțe decorative. Ele se află la un nivel net superior față de xilogravurile medievale, naive și bidimensionale [18]. Cîștigurile înregistrate în tehnica desenului (lumini și umbre, clarobscur, perspectivă), reunite sub denumirea generică de „stil nuovo", permit reprezentarea spațială a corpului uman precum și desfășurarea unei game largi de densități, prin care pot fi diferențiate elementele cu transparență sau opacitate mai mare sau mai mică. Procedeul este exploatat cu precădere de Leonardo, care folosește fertil clarobscurul pentru a sugera tridimensionalitatea corpului (planul frontal, transversal și sagital) : corpul uman poate fi reprezentat astfel în relief numai prin intermediul desenului, fără a fi necesar apelul la culoare. Pe de altă parte, se demonstrează rolul ucenicie̦i prin desen la oricare artist plastic, imperativ rămas valabil pînă în zilele noastre [19].

În emanciparea ilustrației anatomice, un rol important l-a îndeplinit gravura : făcînd o stație intermediară în domeniul anatomic, gravura ajunge la o mai bună valorificare a resurselor. Predilecția ei pentru detaliul morfologic îi permite să treacă de la funcția documentară la mijloacele de redare a preciziei științifice și, ulterior, la emanciparea în domeniul artei militante sau al fanteziei suprarealiste.

În primele etape, Leonardo a fost influențat de școala de anatomie artistică florentină, care avea tendința de a exagera contururile musculare. Este etapa sa „miologică", cînd efectuează o sinteză între observația empirică și împrumuturile de la Masaccio, Andrea del Castagno, Piero della Francesca, Antonio Pollaiuolo, Verrocchio și Luca Signorelli.

Treptat însă anatomia vinciană primește noi valențe, diferențiindu-se prin numeroase elemente.

a) Integrează într-un tot unitar interpretativ elemente de morfologie umană și de anatomie comparată. El a vizitat deseori grădina zoologică din Florența cu animale europene și exotice, efectuînd nenumărate schițe. În desenele-studii umane a făcut deseori combinări de organe provenite de la om și animale, și acestea trebuiesc privite nu ca inexactități ci ca interpretări științifico-filosofice. Cel mai edificator exemplu în constituie desenul notat cu r/c în colecția Windsor (sau qrf II r în colecția Clark) ; el înfățișează un membru inferior care poate fi pe jumătate de om, pe jumătate de urs, dar care în final, e al unui animal alegoric, al unei ființe imaginare ; desenul uimește prin precizia anatomică, în măsură să sugereze posibilul. Leonardo a dorit mult să elaboreze o anatomie comparată în patru volume, cu următoarele titulaturi : 1. Omul, babuinul și maimuțele, 2. Leul, pantera, ghepardul, tigrul, leopardul și pisica, 2. Calul și asinul, 4. Taurul, bivolul, cerbul, oaia, capra sălbatică etc. În ciuda nedefinitivării acesteia și a schițelor biologice impecise, el rămîne un precursor al anatomiei comparate, avînd puțini concurenți contemporani

(V. Coiter — 1543-1576 : „Analogia ossium humanorum et simiae“, Aldrovrandi : „Historia monstrorum ossium humanorum cum sceleto ovium“ — 1559, Pierre Belon : „Portraits d'oyseaux“ — 1555).

b) Leonardo foloseşte deseori metafora şi simbolul, cu semnificaţii şi verosimilitate. Aşa, de pildă, el socoteşte muşchii scaleni drept un catarg de corabie, în jurul căruia se efectuează deplasările capului şi ale gîtului. Aceeaşi noţiune de catarg o asimilează cu tibia, sugerînd derularea spaţială a unui ax de balansare, unde tarsul anterior şi posterior e stindardul, pe care se inseră tendonul lui Ahile şi antagoniştii săi.

c) Desenul anatomic vincian are incontestabile calităţi estetice. Prin intermediul său el elaborează reţete pentru caricatură, stabileşte relaţii între formă şi funcţie, între profilul facial şi trăsăturile caracteriale.

d) Leonardo depăşeşte cu mult nivelul iconografiei medicale, transformînd desenul anatomic într-o metodă de cunoaştere a omului prin mijloace grafice. Multe din desene sînt construcţii proprii, răspunsuri la întrebări biologice esenţiale, simbioze ale posibilului cu realul, ale imaginaţiei cu rigurozitatea ştiinţifică. Ceea ce unii au interpretat ca inexactitate sau inconsecvenţă, era adesea creionarea rapidă a ideii ameninţate de a se pierde („memoranda“). Dar chiar neterminate sau imperfecte, ele rămîn mereu artistice, definite şi de sine stătătoare şi pot fi judecate ca lucrări de artă.

e) Leonardo încearcă să găsească unele legităţi cu valoare universală, prin care biosistemul uman este încadrabil în macrocosmos. Vede, astfel, în sistemul vascular un echivalent al sistemului hidraulic terestru, în respiraţie un similar al fluxului şi refluxului, un plămîn al lumii cu funcţionalitate ciclică (utilizează des noţiunile „pulmone del mondo“, „pulmone dell'uomo“).

Leonardo a consacrat desenului anatomic patru decenii (1472—1513). A efectuat disecţii la spitalul Santa Maria Novella din Florenţa, la Santa Croce şi la Spitalul Santo Spirito din Roma. Pentru dimensionare a recurs la cunoscuta metodă florentină de reducere a celor trei dimensiuni ale spaţiului la planitate, obţinînd o exactitate matematică inegalabilă pînă la el, dublată de eleganţă şi distincţie. Acest fapt e cu atît mai surprinzător, cu cît a lucrat singur şi nu cu o armată de colaboratori, ca Vesal. El depăşeşte atît anatomiştii-medici (prin înţelegerea profundă a topografiei şi funcţionalităţii), cît şi anatomiştii-artişti (prin înţelegerea armoniilor intrinseci ale corpului uman, prin relaţia dintre somatic şi visceral ; Pollaiuolo şi Verrocchio cunoşteau numai morfologia somatică). Să nu uităm, atunci cînd îl comparăm pe Leonardo cu Vesal, că acesta din urmă cunoştea cvasiintegral terminologia morfofuncţională, era mult mai cultivat (un „trilinguis homo“) şi aplica procedura injectării de substanţe conservatoare.

Morfologia vinciană conţine multe studii de anatomocronologie, extinsă de la viaţa intrauterină pînă la senescenţa avansată şi se pare că între anii 1510—1516 medita la o lucrare complexă în acest domeniu (după cum rezultă din documentele lui Vasari). Realizarea unui asemenea tratat

ar fi fost interesantă pentru compararea stadiului vincian cu cel vesalian de interpretare a structurii umane.

Leonardo nu a avut la îndemînă metode anatomice conservatoare, a folosit pur și simplu disecția plan cu plan, combinată cu macerări, dilacerări, secționări pe axe funcționale, mulaje, insuflații în spații cavitare. El poate fi considerat drept precursor al metodologiei histologice, efectuînd fixarea, refrigerarea și secționarea fină a țesuturilor moi ; procedeul ajungînd la valorificarea maximă abia în secolele XVIII și XIX.

Factorul principal care explică tripla valență a anatomiei vinciene : didactică, estetică și științifică, este reprezentat de faptul că Leonardo nu s-a lăsat dominat de canoanele antropometrice. Spre deosebire de Vitruviu („Arkhitectura") și de Fra Luca Pacioli („Divina proportione"), care se subordonează în mare măsură canoanelor elenistice, Leonardo se ferește de idealizările clasicizante și academiste, chiar mai mult decît Michelangelo și Dürer. Această degajare îi permite să elaboreze un model uman general, precum și tipologii sintetice. El respinge frumusețea ideală a lui Alberti dar și geometrismul lui Ghiberti, Lomazzo sau Jean Cousin. Aceasta nu înseamnă că nu a folosit unele repere cu valoare de modul (ca de pildă distanța menton-vertex, menton-rădăcina părului, lungimea palmei sau a plantei, diametrul brahicefalic al craniului) ; manevrarea acestora a fost însă elastică, creatoare și dinamică.

Noțiunea de „divina proportione"[20] derivă din regula vitruviană, născută din expresia numerică a teoremei lui Euclid (numărul de aur= =1,618). Pe baza ei s-a edificat cartea lui Fra Luca Pacioli, la care a colaborat și Leonardo. Ea este o reminescență a tezei platoniciene conform căreia Universul e subordonat legilor geometriei (exemplul tipic fiind figura Isabelei d'Este). „Patratul anticilor" elaborat de Vitruviu pornește de la proporțiile coloanei dorice :

$$\frac{\text{Înălțimea}}{\text{Diametrul mediu}} = \frac{6}{1}$$

De aici derivă următoarea regulă : pentru ca un întreg format din părți egale să apară frumos, e necesar ca între structurile mici și cele mari să existe același raport dimensional ca între segment și întreg. Acesta s-a dovedit cel mai corect canon, dovadă că a trăit pînă în zilele noastre. Leonardo a aderat la conceptul dimensionării, ceea ce însă nu l-a împiedicat să verifice echivalențele dimensionale între om și geometria simbolurilor cosmice, cum sînt înscrierea corpului în pătrat, cerc sau pentagon (simbolul lui Pitagora al microcosmosului), înțelegînd totuși că acestea sînt mai mult reguli convențional-estetice decît antropologice.

Istoriografia a analizat morfologia vinciană din numeroase incidențe. La nivelul exigenței medico-biologice, s-ar putea individualiza trei subcapitole[21] :

— Reprezentările autentice, certificate de anatomia contemporană ;

— Reprezentările cu omisiuni şi neînţelegeri ;
— Reprezentările eronate.

Într-adevăr, răsfoind cu meticulozitate colecţiile vinciene Clark şi Windsor, putem identifica numeroase omisiuni şi neînţelegeri. Leonardo nu a „văzut" originea reală a nervilor cranieni, celulele mastoidiene, glanda lacrimală, ventricolul al IV-lea, forma şi poziţia cristalinului, arahnoida, structura intimă a vertebrelor (inclusiv deosebirile dintre atlas şi axis), ramurile terminale ale plexului brahial, crosa safenei interne, plexul lombar, originea arterelor bronşice, pancreasul, prostata, suprarenala, inervaţia renală ş.a.

Tot atît de numeroase sînt erorile şi exagerările : supradimensionează tiroidul, descrie muşchi pentru furie şi durere (eroare relativă), confundă arterele cu venele endocraniene, corelează ventriculii cerebrali cu facultăţile psihice, figurează sternul cu 7 segmente, descrie un os acromial separat, vede inserţia marelui oblic pe rahis, conectează nervul optic cu ventricolul anterior, nu vede musculatura netedă a intestinului şi leagă peristaltica de acţiunea diafragmului şi a muşchilor peretelui abdominal, figurează „pori" de comunicare între inima dreaptă şi stîngă, consideră apendicele ca o supapă pentru diminuarea presiunii gazoase intestinale, consideră splina ca organ de nutriţie a stomacului, conectează testicolul cu circulaţia hepatică etc.

Toate acestea însă devin neînsemnate faţă de precizia reprezentărilor autentice somatice şi viscerale şi mai ales faţă de numeroasele anticipări, care vor primi confirmări peste ani. Cităm cîteva exemple în acest sens[22] :

Elemente morfofuncţionale anticipate	*Confirmări*
Sinusul frontal	Highmore, 1651
Centrii respiratori	Fluorens, 1837 Volkmann, 1842 Longet, 1847 Schiff, 1858
Pectoralul ca accesor al respiraţiei	Ch. Bell (1774—1842)
Reflexul medular	Alex. Stuart (1673—1742) Haller (1707—1777)
Vasele coronare	Vieussens, 1705 Thébésius, 1708
Debitul sanguin	Coiter, Harwey
Corelarea ischemiei coronariene cu moartea subită	Heberden, Forthergill, Jenner (sec. al XVII-lea)
Circulaţia nutriţională şi funcţională pulmonară	Haller (1708—1777).

În legătură cu greşelile anatomice ale lui Leonardo se impun unele precizări. În primul rînd e necesar să se sublinieze faptul că ele derivă din mai multe cauze şi anume :

a) din încrederea prea mare avută în anatomia comparată, lăsîndu-se uneori prins în cursa falselor asemănări ;

b) din respectul, uneori prea mare, faţă de premergători, ale căror texte medicale le-a preluat ca atare, fără a le confrunta cu datele disecţiei ;

c) din formaţia intelectuală a lui Leonardo, care era mai mult interesată de funcţional decît de morfologic ;

d) din imposibilitatea (obiectivă) de a depăşi mijloacele contemporane de abordare metodologică a corpului uman.

Cu toate acestea, erorile lui Leonardo rămîn neînsemnate în faţa descoperirilor şi anticipărilor sale. Mai mult chiar, greşelile devin instructive, deoarece ilustrează dificultăţile inerente ale fundamentării morfologiei umane ştiinţifice şi concretizează un reper obiectiv de evaluare comparată a stadiului pre- şi postvincian. Şi, mai presus de toate, reprezintă un exemplu grăitor de probitate ştiinţifică, demonstrînd rolul autoperfecţionării, autocontrolului şi, la nevoie, al autonegării, pe drumul progresului autentic.

Făcînd un bilanţ final al studiilor morfofuncţionale ale lui Leonardo, constatăm că ele aduc contribuţii consistente, adjudecate prin prisma certificărilor actuale după cum urmează [23] :

În cunoaşterea *scheletului*, face individualizări osteologice clare, cunoaşte curburile rahidiene şi planurile de înclinare a craniului şi bazinului, compară piciorul uman cu al vertebratelor tetrapode, descoperă cavităţile diafizare (măduva osoasă) şi sinusurile paranazale.

În *miologie*, în ciuda lipsei de documentare (nomenclatura miologică va fi elaborată abia în secolul XVIII de Cowper, Douglas, Albinius şi Chaussier), în ciuda omisiunilor şi erorilor, e mult mai aproape de realitate decît cel mai complet predecesor al său : Pietro d'Abano (în „Conciliator").

În *angiologie* (căreia îi dedică 50 din cele 190 pagini) se evidenţiază în cea mai mare măsură forţa de debarasare de imperfecţiuni. El depăşeşte conceptul lui Galien, după care ficatul e originea tuturor venelor, arătînd rolul central al cordului („nucleul") în circulaţie. Depăşeşte destul de repede ideea cordului biventricular al lui Galien şi triventricular al lui Avicena, identificînd atriile (la început ca diventriculi venoşi, apoi ca spaţii cavitare individualizate). Treptat imaginea se întregeşte : de la o venă cavă ajunge să le identifice pe ambele, renunţă la comunicările „poroase" între inima dreaptă şi stîngă, descoperă muşchii papilari, aparatele valvulare (inclusiv sigmoidele aortei), precum şi ramura dreaptă a fascicolului lui Hiss. Spre deosebire de Galien, admite automatismul cardiac, apoi figurează relaţia inimii cu pneumogastricul stîng. E primul care descrie coronarele (ca ramuri ale aortei) şi sinusul Valsalva. Prefigurează utilizarea pulsului în clinică (precursor al lui Alex. Louis, 1787—1872). Nu cunoaşte carotida externă, dar îi evidenţiază ramurile.

În *neuromorfologie* (şi neurofiziologie), Leonardo stabileşte unitatea dintre creier, măduva spinării, nervi şi analizatori. Folosind mulaje de ceară, obţine imagini ale ventriculilor cerebrali ce nu vor fi depăşite în

precizie decît de Welcker (1878). A obţinut animale „spinale" înaintea lui Sherrington ; înţelege că bulbul se corelează cu funcţii vitale şi măduva cu reflexele involuntare. Dă conţinut noţiunilor de plex nervos şi dermatomer.

Aparatul *uro-genital* e redat cu cele mai multe imperfecţiuni şi este surprinzător că figurează epididimul şi omite prostata, că sesizează imposibilitatea refluxului vezico-ureteral dar nu cunoaşte locul de devărsare a bilei. Nu i se poate reproşa neînţelegerea morfofiziologiei renale. În reprezentarea uterului oscilează un timp între structura subdivizată (ca în lucrările lui Mondino, Guy de Vigevano, Magnus Hundt) şi uterul monocavitar. Desenele sale conţin frecvent un fetus uman într-un uter bovin (cu placentă caracteristică pentru ungulate).

„Destinul" anatomiei vinciene nu a fost din cele mai fericite. Valorificarea sa tardivă se datorează în primul rînd modestiei sale austere. Nepublicînd nimic în cursul vieţii, Leonardo a fost asimilat de către ştiinţele biologice treptat, mai mult prin tradiţia orală, care a impulsionat creaţia anatomică cu grafice explicative.

Manuscrisele şi studiile sale au avut un circuit foarte complicat, pe parcursul căruia o bună parte s-au rătăcit. Cel mai compact set a ajuns din Italia în Spania şi apoi în Anglia, constituind colecţia Windsor. Pe baza acesteia s-au reconstituit trei manuscrise :

— Manuscrisul A, datat 1510, publicat de Sabachnikoff şi Piumati sub titlul „Dell Anatomia Flogli A" (Paris, 1898) ;

— Manuscrisul B, datat 1502—1506 (cu o parte din folii datate 1489), publicat de asemenea de Sabachnikoff şi Piumati sub titlul „Dell Anatomia Flogli B" (Torino, 1901) ;

— Manuscrisul C, în şase volume, publicate de Vangesten, Fonahn şi Hopstock, la Oslo, între 1911—1916.

Alte surse principale sînt reprezentate de manuscrisele de la biblioteca regală din Torino şi Veneţia, de la biblioteca ambrosiană din Milano, de la British-Museum, Victoria and Albert Museum, muzeul de artă de la castelul din Weimar.

Prima mare sinteză modernă e făcută de profesorii Ch. O'Malley şi C. M. Saunders, conţinînd 215 planşe anatomo-fiziologice provenite din colecţia Windsor ; ea stă la baza monografiei lui Pierre Huard din 1961 (80 planşe) reeditată în 1968 (110 planşe).

Alţi autori moderni care au pus în valoare anatomia vinciană au fost : Robert Herrlinger, Gernot, Rath, Kelbert şi mai ales Adalberto Pazzani. Un bogat material documentar se găseşte la „Fundaţia Leonardo" din Los Angeles, sub îngrijirea Prof. Elmer Belt [24].

Anatomia lui Leonardo demonstrează că, Renaşterea a redescoperit omul, din lupta cu tabuurile mitice şi cu veşnicul spectru al morţii, ca urmare a respectului faţă de morfologie, igienizare, cultură fizică şi în legătură cu necesitatea de a fundamenta medicina pe baza observaţiei şi a experimentului ştiinţific.

7. DE LA BAROC LA ROMANTIC; SENSURI BIOMEDICALE

7.1. CORELAREA MORFOLOGIEI CU FIZIOLOGIA TRĂIRILOR INTERIOARE

O succintă rememorare a cauzalităților ce au generat noi viziuni plastice, izvorite din explorarea condiției umane, este necesară. În speță se pune întrebarea : care au fost circumstanțele psihosociale care au dus la proliferarea stărilor psihosenzoriale[1], inlocuind imagistica unor alternative polare : normalitate—anormalitate, bine—rău, favorabil—defavorabil, împăcare—suferință, cu toate etapele intermediare dintre aceste două extreme, demonstrînd caracterul inepuizabil al artei prin combinarea morfologicului și senzorialului cu intensitatea trăirilor interioare emoțional-afective ?

În primul rînd trebuie invocată suprasaturarea artelor plastice cu elementele de morfologie umană. Anatomia era dezvăluită pe toate dimensiunile și din toate incidențele prin disecție, decorticare, eviscerare, secționare. „Atlasul anatomic" început de Pollaiuolo, Leonardo și Michelangelo este definitivat de Bartolomeo Manfredi, Caspar Bauhin („Theatrum anatomicum"), Johannes von Muralt, Thomas Bartholin („Anatomia reformata"), Realdo Colombo („De re anatomica"), Stephan van Calcar („De humani corporis fabrica", în cartea lui Andreas Vesal), Gaspar Becerra („Historia de la Composicion del cuerpo humano"), Batista Rosso, Bartolomeo Passarotti sau Matias Antonio Irala („Anatomia completta del hombre")[2].

În al doilea rînd e necesar să subliniem că, începînd cu secolul al XVII-lea, psihologia se conturează ca o disciplină bine delimitată, cu un statut independent față de determinările dogmatice.

În al treilea rînd, nu este deloc neglijabilă fertilizarea artelor plastice de către științele biologice ; acestea tocmai făceau pasul de la anatomia descriptivă la domeniul fiziologiei umane, din care derivă primele cunoștințe fundamentale de psihologie individuală și colectivă și chiar de

psihopatologie. În felul acesta e depășită treptat etapa în care „normalitatea psihologică" se limitează la trăirile echivoce sau mistice. „Umanul" primește un cadru definitor mai larg, incluzînd în aria sa senzații și sentimente nuanțate și profunde [3], ajungîndu-se ca în perioada romantică emoția paroxistică să fie echivalată cu sublimul.

Mai mult, în fața artei baroce și romantice, lumea medicală este treptat pusă în fața unor întrebări tulburătoare : oare marele creator este o entitate biologică „normală" sau, poate, chiar unele depășiri ale normalității, cu pătrunderi în domeniul patologic, se corelează cu forțele creatoare ? ori, poate, destinul creator este atît de puternic, încît anihilează vicisitudinile patologiei genetice sau cîștigate ? Viețile aventuroase ale lui Caravaggio și Brouwer sînt și astăzi îmbrăcate în romanesc și bizarerie ; El Greco a fost diagnosticat ca astigmat, psihopat, consumator de droguri halucinogene iar William Blake avea, în mod cert, viziuni onirice.

Recent, un genetician de renume, Agnew, pune studenților săi următoarea întrebare, pe care o atribuie lui Maurice Baring : „Aveți de a face cu următorul cuplu : un tată cu sifilis și o mamă cu tuberculoză au patru copii. Primul se naște orb, cel de-al doilea e neviabil, al treilea are surditate congenitală iar al patrulea tuberculoză evolutivă. Mama e însărcinată cu al cincilea. Propuneți păstrarea sarcinii sau avortul terapeutic ?" Majoritatea optează pentru întreruperea sarcinii. Se adaugă însă în replică : „dacă s-ar fi procedat astfel, n-ar fi existat Betthoven !"

Anecdotică sau nu, replica are un grad de acoperire la confruntarea cu descendența genetică a lui Beethoven [4].

Noua orientare somatopsihică pătrunde în aria teoriei și creației artistice. Dacă vechii teoreticieni ai reflectării umanului în arta plastică (Vitruviu, Alberti, Honnecourt) făceau delimitările pe bază de criterii esențial antropometrice, noii esteticieni elaborează metode de redare a sentimentelor prin expresia facială și postură, ducînd mai departe, în acest sens, cele începute de Leonardo. Tratatul lui Charles le Brun conține numeroase indicații metodologice asupra felului cum se pot obține plastic trăirile psihice cele mai diverse : mînia, furia, patetismul eroic, iubirea, bucuria, exuberanța, suferința, stăpînirea de sine, viclenia, îndrăzneala, deznădejdea, extazul, admirația, venerația, spaima. Trăirea emoțional-afectivă, care astăzi circumscrie un mare capitol de neurofiziologie, este asimilată concomitent în toate domeniile artistice : în muzică (opera), literatură (teatrul racinian), pictură, sculptură, arhitectură. Retorismul patetic este puternic stimulat de dramaturgia clasică greacă și mai ales de descoperirea (întîmplătoare) a grupului statuar „Laocoon", prin care sculptorul anonim din Rhodos transmite peste secole o tulburătoare dramă umană născută din mitologia antichității.

Eliberarea senzorial-emoțională a fost puternic impulsionată de asemenea de renunțarea la teoria proporțiilor umane (trecerea de la conceptul antropometric la cel morfopsihic). În arta barocă, omul e descătușat de scheme, canoane și ilustrație pictografică, fiind proiectat în clocotul vital și în instabilitatea naturii, în complexitatea relațiilor om-viață-

natură-univers. Popoarele Europei, angajate în destine distincte, devin totodată individualități artistice, fiind nevoite să-și găsească formulele integrării în peisajul natural și social specific. Religia nu mai poate delimita și configura conceptual comunitățile, iar fenomenul artistic laicizat se extinde peste limitele marilor centre creatoare renascentiste.

Preocuparea febrilă a creatorilor plastici pentru redarea vieții interioare ia proporțiile unei adevărate investigații metodologice, motiv pentru care fiecare realizare înseamnă implicit o „descoperire". Astfel, „Extazul Sfintei Tereza" de Bernini e un studiu de conversie psihologică a unei teme biblice, „Cele patru anotimpuri" de Poussin se dovedește reprezentativ pentru preschimbarea simbolismului metafizic în alegorie, Duquesnoy și Annibale Carracci verifică posibilitatea investirii modelului clasic cu noi elemente expresive. Pictorii olandezi caută să confere atîta expresie plastică veseliei exuberante, încît hohotele de rîs sînt percepute senzorial-auditiv. Caravaggio explorează premeditat expresia plasică a durerii șocante în „Băiatul mușcat de șopîrlă", Rembradt studiază în oglindă echivalentul fizionomic al sentimentelor iar Puget caută să materializeze plastic groaza atletului Milo din Crotona, care nu se poate apăra de mușcătura leului, fiind imobilizat în despicătura arborelui. Căutarea efectelor emoționale ajunge uneori la nivel didacticist, cum se întîmplă în : „Anatomia melancoliei" de Robert Burton.

Cîștigul realizat pe planul psihosenzorial a determinat o apropiere mai nuanțată a creatorului plastic de ființa umană. Se detașează astfel mai multe modalități :

— reprezentarea idealizată, impregnată de admirație sau flatare : „Carol I" de Van Dyck, „Ludovic al XIV-lea" în marmură de Bernini, portretele lui „Filip al IV-lea" de Velázquez, „Încoronarea lui Napoleon" de David ;

— reprezentarea realistă, născută din dorința de a îndepărta masca și convenționalul : „Portretul Constanzei Bounarelli" de Bernini, „Portretul Susanei Fourment" de Rubens, „Cavalerul care rîde" de Frans Hals, „Portretul lui Jan Six" de Rembrandt ;

— reprezentarea caricatural-anecdotică, derivată de altfel dintr-o profundă simpatie față de personaj (la Carracci, Hals, Brouwer) ;

— reprezentarea dramatizată, generatoare de compasiune : „Martiriul Sfîntului Bartolomeu" de Ribera, „Ridicarea crucii" de Rubens ; uneori sînt preferate acte de cruzime generatoare de revoltă (jupuirea victimelor la Guercino, exteriorizarea viscerelor la Poussin, smulgerea dinților la Jordaens etc.) [5].

Laicizarea merge însă mai departe de umanizarea personajului biblic sau mitologic, ajungînd pînă la explorarea prozaismului vieții cotidiene. Prin aceasta, numeroase ipostaze biomedicale devin mai bine identificabile, cum sînt : socioecologia, biotipologia, exacerbarea instinctuală, tulburările de afectivitate, onirismul, anxietatea, actul medical (laic sau profesional), malformațiile, victimogeneza, actul nutrițional. Dacă „Cina" lui Leonardo era un subterfugiu pentru a concentra reactogenități psihice di-

ferite, banchetele lui Hals, „mesele" lui Brouwer sau Annibale Carracci sînt atît de adevărate, încît permit confruntarea între sensurile biologice și cele laice ale ingerării de alimente. Fără a avea intenții declarate de colaborare cu medicina, plasticienii au înțeles că episodul alimentar îndeplinește nu numai o funcție somatofizică, ci și una psihică. Ei nu s-au mărginit să înfățișeze „eșantioanele" variate supra- și subponderale, dar, mai ales, au dat conținut senzorial ambianței de masă, festin sau banchet.

De altfel, medicina psihosomatică a confirmat numeroasele „concomitențe" psihice ale actului alimentar, prin care se depășește cu mult sfera satisfacerii apetitului. Ingerarea de alimente, în special în context ritualizat, produce satisfacții psihice, care au fost teoretizate deopotrivă de medici (Thüre von Uexküel în lucrarea „Grundfragen des psychosomatischen Medizin", I. Jacobs de la Universitatea din Cambridge, Albert von Haller din Bad Neuronahr), cît și de oameni de litere (Shakespeare, Lesage, Marcel Proust, Romain Rolland, Bernard Shaw). Se demonstrează astfel că, prin coparticipare la festin, se lărgește sfera relațiilor interumane, se îndepărtează sentimentele negative, se creează o atmosferă de inviolabilitate a comesenilor (acesta încetînd însă în etapele ebrioase).

Conținutul psihosenzorial al mesei intră viguros în pictură începînd cu Caravaggio, Annibale Carracci, Jordaens, Brouwer și Frans Hals. Caravaggio pictează un tînăr pletoric, a cărui satisfacție culinară este evidentă. În lucrarea „Cristos la Emaus" organizarea compozițională a alimentelor și vinului stimulează direct simțul gustativ și olfactiv. Annibale Carracci include în centrul unei picturi un tînăr anonim ce se înfruptă voluptos cu fasole și chifle. Flamandul Jordaens, ilustrînd o fabulă a lui Esop, înfățișează un grup de țărani avînd ca invitat la masa lor un satir înfometat, care suflă în supă. În „Regele bea", același Jordaens compune o adevărată simfonie senzorială apropiată de grotesc, portretizînd comesenii cu gurile deschise, angajați într-un festin al desfătării culinare. Lucrarea stimulează concomitent văzul, auzul, mirosul, gustul și simțul tactil, nu numai prin exuberanța alimentară, dar și prin coloritul violent, prin definirea carnației, prin revărsările muzicale și prin descărcările instinctuale, trădînd un apetit debordant, inepuizabil [6].

Este adevărat că între anii 1750—1850, forța de exprimare a stărilor afectiv-senzoriale a fost moderat atenuată, prin confruntarea dintre neoclasicism și romantism. Artistul de filiație clasică, relansînd sursele de inspirație antice, preferă biostructuri umane stăpîne pe forțele interioare, refuzînd expansiunile patetice, dezvăluirea pasiunilor și frămîntărilor intime. În realitate însă, neoclasicismul a avut acoperire mai mult pe plan tematic și mai puțin psihoafectiv. El s-a constituit ca o replică față de „excesele" baroce, față de efluxul imaginativ al acestuia, invocînd necesitatea restabilirii echilibrelor (Winkelmann, Canova). Dar raționalizarea tematică duce la diluarea forțelor de cuprindere a individualităților umane, riscînd să creeze tipologii standardizate, ajungîndu-se inevitabil la epuizare. Astfel, nu e de mirare că neoclasicismul a început prin a-și recruta personajele din mitologia antică, dar că, pentru a scăpa de uzura morală

a repetării și imobilismului, prin care risca să nu poată intra în concurență cu respirația largă a secolului al XVIII-lea, se va dizolva treptat în mișcarea romantică (numeroși plasticeni romantici au debutat sub auspiciile neoclasicismului). Șansele de izbîndă ale romantismului au fost potențate consistent de revolta ideologică a maselor, care nu mai aderau afectiv la „simplitatea nobilă și grandoarea calmă", solicitînd o artă capabilă de a stîrni emoții puternice, pînă la dimensiunea imagistică a sublimului.

Făcînd abstracție de succesiunea cronologică a curentelor și tendințelor, remarcăm faptul că o bună parte din numeroasele nume ce semnează universul plastic între baroc și romantic s-au valorificat pe tărîmul redării atributelor umane somatopsihice, intrînd, implicit, în incidența viziunii biologice. Evident, numele respective, nu epuizează ansamblul creației plastice, întrucît numeroși plasticieni au avut arii de expansiune în peisagistică, natura statică, compoziție ș.a.m.d.

Explorarea proceselor afective rămîne însă circumstanța definitorie a artei în intervalul baroco-romantic. Aceasta permite plasticianului să-și valorifice măiestria, conferind conținut somatic celor mai variate trăiri interioare prin mimică (jocul mușchilor faciali), prin dimensionările oculare și ale fantei palpebrale, prin coloritul facial sau prin gestică. Prin jocul convergent al unor asemenea elemente, neurofiziologul poate identifica nivelul de reactogenitate al lobului frontal și, cu precădere, al sistemului limbic, al felului cum se stabilesc legăturile acestor formații cu talamusul, hipotalamusul și cu substanța reticulată. Ca atare, plastica barocă și romantică se transformă într-un cîmp fertil de investigație pentru medicină, deoarece biostructurile plastice devin tipologii comportamentale, caracteriale și afectiv-emoționale, structurîndu-se ca adevărate teste neurofiziologice cu rol în definirea homeostaziei psihice.

7.2. REPREZENTĂRI PSIHOAFECTIVE NORMALE ȘI PATOLOGICE

EMOȚIA DECLAMATORIE : BERNINI

Bernini (1598—1660) poate fi considerat creator de școală barocă în sculptura italiană și chiar europeană, în ciuda faptului că unii descendenți sau elevi spirituali i-au imputat o insuficientă interiorizare, corelabilă cu ușurința neverosimilă cu care își executa lucrările. Analiza retrospectivă demonstrează însă că, alături de înclinația spre retorism și grandilocvență (evidentă mai ales în creația sa arhitecturală), Bernini conferă lucrărilor sale trăiri emoționale diverse, bine conturate, înscrise

într-un ansamblu morfo-psiho-senzorial mult mai elaborat şi diversificat decît cel din sculptura arhaizantă a ideologului neoclasic Winkelmann. În speţă, Bernini reuşeşte să edifice în marmură un larg diapazon de trăiri emoţionale. Ele se extind de la meditaţia extatică („Sfînta Tereza", biserica Santa Maria della Vittoria din Roma), la drama metamorfozei imprevizibile („Apollo şi Dafne") şi a morţii (monumentele funerare ale papilor Alexandru al VII-lea şi Urban al VIII-lea din biserica Sf. Petru), neocolind agresivitatea războinicului („David"), orgoliul dominaţiei („Ludovic al XIV-lea" de la Versailles) sau vivacitatea omului de acţiune (bustul cardinalului Scipione Borghese — Roma). Toate aceste alternative berniniene sînt prezenţe emoţionale intense, în limitele celui mai autentic iluzionism, organizat morfopsihic şi scenic. Inventivitatea lui Bernini, manifestată de la vîrstă tînără, a fost permanent propulsată de dorinţa expansiunii senzoriale, căutînd să dea viaţă sculpturii pe spaţii largi, cu tensiune şi dramatism, prin ondulaţii, protuberanţe, angulaţii ferme şi contorsionări spasmodice. Uneori nu se opreşte la limita monolitului de pornire a lucrării ; astfel în statuia lui Longinus (înaltă de peste 4 m), are nevoie de patru blocuri de marmură pentru a da etalare spaţială mişcării declamative.

În accepţia berniniană, personajul sculptat trebuie să concentreze tensiunea într-o direcţie unică, fiindcă tendinţa de desfăşurare a acesteia pe mai multe planuri ar putea duce la diluarea emoţională. Ilustrativ în acest sens este „David", care conţine un vector emoţional maxim din incidenţa de proiectare a praştiei către adversarul imaginar. Statura de uriaş a lui Goliat e sugerată magistral de combinarea unghiului optic cu balansul torsului pe picioare şi înclinaţia braţelor. Aceeaşi concentrare univectorială se evidenţiază şi în compoziţia „Neptun şi Triton", unde tensiunea musculară şi fizionomică se subordonează gestului de implantare a tridentului în valuri *.

Pe linia intenţiilor sale declarate de a sublinia convergenţa structurilor cu tensiunile emoţionale, Bernini adaugă efectul luminii proiectate pe suprafeţele cu semnificaţie maximă, premeditînd deci plasamentul final (de pildă în „Fericita Ludovica Albertoni" din capela Alţieri sau „Sfînta Tereza şi îngerul" din capela Cornaro de la Santa Maria della Vittoria).

Dar tendinţa novatoare nu se opreşte aici : monocromia marmurei i se pare insuficientă pentru expansiunea emoţională, combinînd-o cu bronzul (mormîntul lui Urban al VII-lea). Preluînd de la Michelangelo ideea după care ochiul participă esenţial la sublinierile psihologice, creează aşa-numita „pupilă plastică", obţinînd o multitudine de nuanţe emoţional-senzoriale [7].

* Se ştie că această concentrare univectorială a tensiunii emoţionale este negată integral abia în sculptura lui Rodin („Sărutul", „Burghezii din Calais"), unde fiecare incidenţă primeşte încărcătură senzorial-afectivă.

TRAGISMUL TENEBROS : CARAVAGGIO

Caravaggio (1573—1610), deşi cronologic abia pătrunde în secolul al XVII-lea, întocmai ca El Greco depăşeşte net condiţia contemporaneităţii şi aceasta cu precădere prin mijloacele prin care conferă personajului uman complexitate şi polivalenţă emoţională. Datele biografice permit a se deduce faptul că marele pictor lombardez găseşte sursele autenticităţii în propria sa dramă, viaţa lui fiind alcătuită din episoade pasionale din care nu a lipsit aventura, decepţia şi chiar violenţa. Destinul său a fost o bizară îmbinare de independenţă şi subordonare. Demarajul se află sub influenţa lui Giotto, Masaccio şi Annibale Carracci, dar odată edificată propria-i manieră, „caravaggismul" avea să-şi pună amprenta asupra multor creatori, în special tenebrosiştii Jose de Ribera, Ribalta, George de la Tour ş.a.

Caravaggio se detaşează de Renaşterea italiană tocmai prin interpretarea personală morfopsihică a structurii umane, prin care devansează schematismele tradiţionale, devenind primul realist italian. Suferinţa umană poate avea mobiluri diverse, de la un accident cotidian („Copilul muşcat de şopîrlă") sau amprenta bolii („Bachus bolnav"), pînă la spectrul morţii iminente („Sacrificiul lui Issac") sau lamentarea în faţa primejdiei („Fuga în Egipt"). El nu e străin de alternativele profane ale trăirilor afective („Cîntăreţul din Luth"), de ipostaza viciului („Aventuriera", „Scenele din taverne", „Trişorii") sau de iubirea laică („Dragostea victorioasă"), prezentate ca o replică ironică faţă de austeritatea ipocrită în tratare a acestor teme. În speţă, procedeul său de structurare a personajului include două coordonate majore :

— transplantarea acţiunii în mediul ambiental contemporan ;

— aplicarea eclerajului lateral, prin care lumina cade pe reliefurile faciale, volumele anatomice şi proeminenţele musculare. Procedeul dă mare expresivitate gestului şi fizionomiei, creînd un spaţiu fizic şi psihic unde elementele converg spre redarea jocului de sentimente în relaţia reciprocă a personajelor [8]. Patetismul tenebros caravaggist a făcut epocă, deoarece a fost lipsit de ostentaţie, asimilînd valenţe şi profunzimi autentice. În vreme ce mulţi dintre contemporanii săi rătăceau în labirintul combinaţiilor coloristice sau în accesorii de decor (tetralismul ce avea să găsească profunzimi abia la Watteau), Caravaggio depune un travaliu neobosit pentru a găsi maximum de densitate anatomică şi psiho-emoţională pentru fiecare tipologie în parte.

PICTURA NEUROSEDATIVĂ : JOHANNES VERMEER

Johannes Vermeer (1632—1675) continuă o modalitate mai veche a şcolii olandeze de pictură — practicată mai ales de artiştii din Harlem şi din Amsterdam —, aceea de a reda instantanee de interior, unde unul

sau mai multe personaje îndeplinesc diverse activități implicînd stări emoționale mai ponderate sau mai intense, cotidiene sau ocazionale. De altfel, însăși titulatura celor peste treizeci de lucrări rămase de la Vermeer definește conjunctural personajele : „Mijlocitoarea" (în dragoste), „Fata citind scrisoarea, „Fata turnînd lapte", „Bărbatul cu carafa de vin", „Tînăra ce contemplă colierul de perle", „Femeia cîntărind aurul", „Lecția de muzică", „Dantelăreasa", „Chitarista", „Fata cu flautul", „Clavecinista"...

Trebuie subliniat că, în ciuda unei aparente atmosfere de anonimat, structurile umane vermeeriene evidențiază o surprinzător de perfectă convergență între gestică și expresie, ceea ce conduce la elaborarea de tipologii bine definite, cu o proiecție psihică moralizatoare și echilibrantă psihic.

Vermeer scoate omul din anonimatul biostructurilor repetabile, dîndu-i identitate psihologică fără a ieși din cotidian. Pentru a putea sesiza însă această individualizare, e necesar să-i descifrăm lucrările la modul narativ, întrucît ele evocă o întreagă desfășurare care are un trecut și un viitor, cauzalități și efecte. Așa, de pildă, „Mijlocitoarea" este fabulatorie pentru un episod erotic desfășurat într-un mediu proxenet, ceea ce nu se poate delimita fără descifrarea expresiilor cinic-insinuante ale personajelor. „Tînăra fată adormită la masă" (beată) e aproape un rebus, dacă nu sînt valorificate micile amănunte compoziționale : expresia placid-rătăcită a fetei (exprimînd fără ostentație o undă de onirism ebrios), sau vestimentația în dezordine care „dialoghează" cu nuanțele senzuale ale covorului oriental. Exemplificările pot merge mai departe, dovedind că în fiecare lucrare Wermeer face „descoperiri" de reacții morfo-psihice în ipostaze ambientale, cu discreție liniștitoare dar cu o tușe nuanțată și sigură. În „Scrisoarea de dragoste" profunzimea sentimentului e întărită delicat prin tabloul cu temă marină, ce primește funcție simbolică ; în „Femeia cîntărind aurul" confruntarea psihică se face cu „Judecata de apoi" din tabloul interior, punînd în balans moralizator avariția cu perisabilitatea ființei umane. În „Stăpîna și slujnica" plutește în aer o comunicare interumană tacită iar în „Lecția de muzică" efectul consolator, aproape terapeutic al muzicii, este întărit de inscripția de pe clavecin : „Musica Laetitiae Comes Medicina Dolorum" [9]. În „Astronomul" și „Geograful", gestica și expresia trădează setea de cunoaștere a marilor enigme, într-o ambianță psihică mai mult optimistă decît faustiană.

Pentru a valorifica sensurile neurosedative ale „Lecției de muzică", amintim cîteva concluzii moderne asupra meloterapiei. Astfel :

— tratamentul prin muzică este o metodă complementară în numeroase afecțiuni psihosomatice (inclusiv în ulcer și hipertensiune), în nevroze și în stările depresive ;

— efectul terapeutic e dependent de nivelul de educație a pacientului și de tipul său constituțional ; persoanele cu un nivel mediu de pregătire răspund mai bine la muzica programatică, în vreme ce la un nivel ridicat este mai eficace muzica ideativ-filosofică ;

— acţiunea favorabilă se exercită prin fuzionarea efectului estetic cu cel tranchilizant.

În investigaţiile recente efectuate de Domokos [10], compozitorii a căror muzică s-a valorificat cel mai bine pe plan terapeutic au fost : Bach, Beethoven, Vivaldi, Verdi, Mozart, Liszt şi Puccini. Efecte negative au determinat lucrările care suprasolicită afectivitatea, ca de pildă, prima parte din Simfonia a V-a de Beethoven, marşul funebru de Chopin, poemul simfonic „O noapte pe muntele pleşuv" de Mussorgsky.

Cele mai euforizante lucrări s-au dovedit : „Anotimpurile" de Vivaldi, „Mica serenadă noctură" de Mozart, etuda opus 10 nr. 3 de Chopin ş.a.

În sinteză, se poate afirma că Vermeer este unul din principalii precursori ai estetoprofilaxiei prin atmosfera tranchilizantă a lucrărilor sale.

PORTRETUL PSIHOLOGIC : FRANS HALS

Frans Hals (1580—1666) convine în cea mai mare măsură analizei psiho-senzoriale, deoarece transcrie în limbaj plastic o gamă de trăiri afective ce depăşeşte cu mult repertoriul lui Vermeer, Van Dyck sau Caravaggio. Se poate afirma că Hals nu este atît un pictor de portrete ci de biotipologii sintetizatoare şi, ca atare, foarte autentice, neatenuate nici de liniştirea vermeriană, nici de extazul mistic al lui Zurbaran şi nici de conversiunile alegorice ale lui Poussin.

Datorită vigorii cu care răscoleşte placiditatea tradiţională a şcolii olandeze, Hals ajunge să cumuleze deopotrivă semnificaţii morfologice, psihoafective şi chiar biopatologice. Întocmai ca în cazul lui Caravaggio, omul se transpune în arta sa asimilînd plastic propriile voluptăţi inepuizabile, scăldate în reprize dionysiace, explorări violente ale unui anturaj exuberant, trăiri în convieţuirea berarilor, cămătarilor, vicioşilor şi a veselilor archebuzieri ai corporaţiei Sfîntului Adrian.

Reprezentările biostructurale ale lui Hals se pot încadra în mai multe cicluri [11].

Prima etapă — de altfel nedefinitorie — e subordonată mentalităţii convenţional-burgheze : personajele îşi etalează satisfacţia neutră şi luciditatea stăpînită, cu infinite detalii fizionomice şi vestimentare dar în limitele unei stereotipii caracteriale („Paulus Morcelse", „Nicolaos Elias", „Dirk Santwort", „Bartholomeus van der Helst" ş.a.).

Al doilea ciclu aduce adevăratul flux halsian, prin explozia de sentimente şi trăiri prezentate la dimensiunea unui elan vital debordant. Lucrările acestei etape valorifică, mai departe asemănarea fidelă, mimica facială, nuanţată prin direcţionarea privirii, greutatea pleoapelor, tremurul buzelor, dilatarea narinelor, încreţirea pomeţilor, în contextul unei spontaneităţi de peliculă cinematografică a gesticii (întoarcerea capu-

lui către tensiunea maximă, mișcarea nervoasă a brațului, strîngerea tensionată a pumnilor, încrețirea convulsivă a frunților). Prin asemenea combinații senzorial-afective, Hals „portretizează" nu numai prin facies ci prin toate segmentele corporale, obținînd o gamă largă de trăiri interioare : veselia, pasiunea, resemnarea, viclenia, arbitrarul, ironia, respectul, seninătatea, compasiunea. E important de semnalat că, de cele mai multe ori, aceste alternative nu apar individualizat ci caleidoscopic, în combinații convergente cu tipul caracterial. El merge atît de departe cu portretizarea psihică, încît neagă elementele tradiționale ale portretului, fiind dominat de redarea adîncimilor sufletești. Portretul lui Descartes poate fi considerat o expresie a paradoxului „frumusețe morală născută din urîțenie fizică". Se poate spune că, în momentul cînd s-a simțit stăpîn pe meșteșug, Hals a bravat puțin, îngroșînd nota pînă aproape de limita cabotinajului, poate din ironie față de persoanele care-i cereau să-i pozeze. În schimb devine generos, chiar fraternizant, cînd e pus în situația să definească caractere apropiate afectiv de propria-i structură : „Băutorul vesel", „Țiganca", „Chitaristul" și mai cu seamă inegalabila figură a bătrînei „Babbe", care acumulează un adevărat univers de experiență umană situat deasupra prejudecăților și accentelor moralizatoare. Babbe reprezintă un complex comentariu psihologic, făcut cu generozitate și profunzime.

Abia cînd a înțeles pe deplin semnificațiile modelului, Hals ajunge să recreeze biostructuri din imaginație, deoarece știe perfect cum se comportă subiectul în alternative diverse. Este epoca studiilor de expresie : „Copii cîntînd", „Tînărul flautist" sau figuri generice de cerșetori ce refuză orice idealizare fantezistă sau sentimentală. E perioada maximei maturizări, în care înțelege tîlcurile ființei umane fără model comandat. Paranormalitățile propriei existențe devin adevărate virtuți creatoare, făcîndu-l receptiv față de imperfecțiunile și viciile semenilor.

Următorul ciclu halsian cuprinde portretizările colective. Folosind cu măiestrie spațiul, Hals reușește să realizeze „unitatea morfopshică de grup", ca un ansamblu viguros și intercomunicant. În „Banchetul ofițerilor corpului de arcași ai Sfîntului Adrian" mișcările sînt libere și spontane ; fizionomiile îmbujorate de vin păstrează totuși căldura unei amiciții statornice și sentimentul respectului față de superiorul îmbătrînit. În următoarea lucrare de grup, „Ofițerii și sergenții corpului de arcași ai Sfîntului Gheorghe", tonalitatea psihică este mai gravă, plutind în atmosferă un grad de frămîntare, de protest în fața opresiunii ; fizionomiile sînt mai severe, anihilînd jovialitatea degajată din prima lucrare. Cu toate acestea, rămîne pe mai departe un profund analist al structurilor psihosenzoriale în toate ipostazele, de la sobrietate la vicii și suferință. În „Băutorul vesel" regăsim o bună dispoziție indiscretă, malițioasă. Hals a explorat expresia plastică a rîsului în toate alternativele posibile, de la surîsul fugar și reținut, placid, ironic sau indulgent și pînă la rîsul exploziv, zguduitor sau vulgar. În „Vînătoarea de pești" combinația fizionomiei cu rîsul determină un model psihologic în care se combină viciul cu o profundă înțelegere umană ce înnobilează și șterge urmele decreptitu-

dinii. Hals descoperă secretele trăirilor ca și cînd ar contura personajele într-o intimitate absolută, nu numai fizică dar și psihică, intimitate în care nici pictorul nu se vede și nici personajul nu pozează. Pictînd eforii spitalului Sf. Elisabeta, senili sau cazuri psihiatrice, Hals e animat de o curiozitate afectuoasă, fiind mai puțin participativ la naufragiul vital decît Rembrandt. Poate din această cauză comentariul psihiatric este atît de viu și elocvent, fizionomiile fiind clasificabile pe un repertoriu comportamental foarte extins, de la stupiditate și naivitate placidă și pînă la meschinărie sau stranietate demențială.

TIPOLOGII PSIHOCARACTERIALE : VELÁZQUEZ

Velázquez (1599—1660). Medicina din toate timpurile a stăruit asupra importanței tipizării constituționale a pacienților în vederea obținerii unei mai mari eficiențe a actului diagnostic și terapeutic. Astfel sînt cunoscute persoane aparținînd tipului choleric, echilibrat, anxios, introvertit, sociodependent etc. Această sistematizare biomedicală a tipologiilor se apropie în cea mai mare măsură de procedeul lui Velázquez de a edifica biostructurile umane. În ambele alternative este evident efortul organizatoric al celui ce definește personajul, în limitele unei înțelegeri profunde și generoase a naturii umane. Ceea ce caracterizează în cel mai înalt grad personajele create de Velázquez este o mare seninătate a spiritului, fără părtinire, asprime sau extravaganță. Întocmai ca în actul medical, pictorul renunță la detaliile de importanță secundară, reținînd elementele morfopsihice semnificative, reunite și corelate creator sub imperiul propriei sale forțe de selecție, cu valențe universal umaniste (de pildă în „Bătrîna prăjind ouă", „Ieronima de la Fuente", „Fierăria lui Vulcan", „Bufonii", „Bețivii"). Realismul lui Velázquez nu este imitativ ci generalizator prin esențializare. „Meninele" sau „Bufonii" sînt biostructuri sintetice, modelate cu noblețe și distincție, generînd o atmosferă umană cu discrete dar cu semnificative întrepătrunderi psihologice.

În principiu, plastica acumulează patru modalități principale de portretizare umană și anume :

prima alternativă se definește prin redarea fidelă, imitativă a modelului (la Leonardo, Rafael, Dürer, Tizian) ;

a doua alternativă definește ipostaza în care modelul joacă un rol de decizie, rezultînd portretul festivist, comemorativ, idealizat (la Van Dyck, Bernini, David) ;

a treia alternativă privește situația cînd modelul se confundă cu creatorul, purtînd valențele potențiale ale autoanalizei (la Rembrandt, Jordaens etc.) ;

în fine, în limitele ultimei alternative se plasează portretul construit sub influența forței decizionale a creatorului : portretul de analiză (la Velázquez și parțial la Frans Hals).

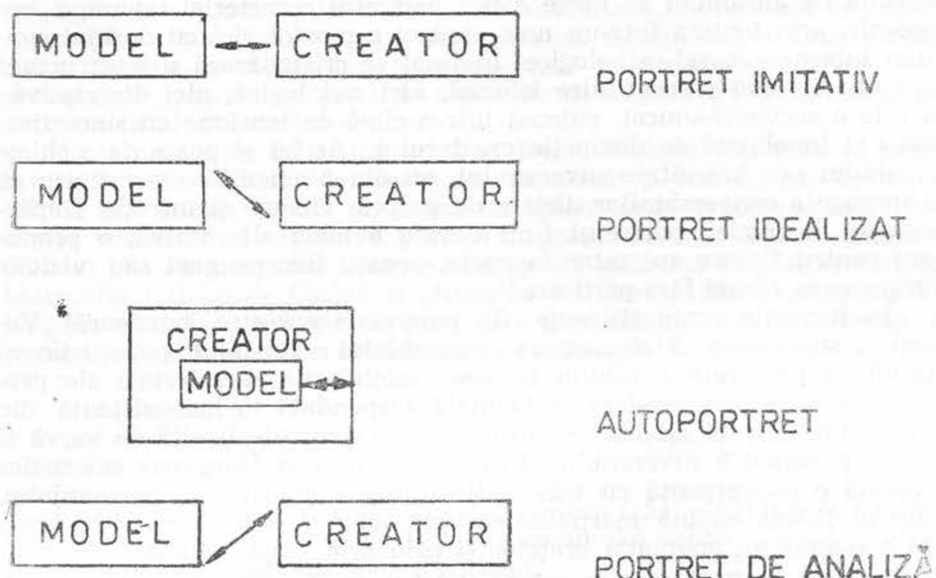


Fig. 5. Alternative de edificare a portretului

Evident, formula analitică de portretizare este superioară în comparație cu celelalte alternative, deoarece modelează nu o persoană cu identitate fotografică ci un tip caracterial : generos, dominator, flegmatic, meschin, complexat. Mai mult decît oricare portretist, Velázquez transferă personajul în propria-i viziune : modelul e în gîndul și conștiința creatorului, pulverizîndu-se astfel antinomia dintre partenerii creației, fapt care pînă aci nu era posibil decît în cazul independenței naturale a autoportretizării.

Depășind vocația de copist, Velázquez modelează personajul în conformitate cu propria-i viziune, cu experimentul sintetizator, portretul devenind mărturia personală despre un subiect nonpersonal. Metamorfoza vizibilului sub imperiul resurselor endogene devine problema esențială a emancipării creației plastice, edificîndu-se o nouă treaptă interpretativă care ar fi întîrziat consistent fără Velázquez. Viziunea personală e elementul dominant, în vreme ce specia personajului (papă, bufon, rege, cerșetor, anonim din mase) ajunge elementul secundar. Piticul poate fi asimilat cu dezinvoltură și simpatie, infirmitatea primind noblețe. De multe ori pictorul repetă un personaj („Infantele", „Filip al IV-lea") din dorința de a-i aprofunda valențele, de a face pasul de la ilustrație la experiență interpretativă. Mai mult chiar : la fel ca în medicină, interpretarea implică o perfectă corelare a părții cu ansamblul ; de aceea el studiază inițial modelul întreg cu postura, dinamica, modelajul, pentru a putea extrage doar bustul, profilul sau fizionomia. Din

armonia de ansamblu se naşte astfel portretul caracterial, aproape horoscopic, prin topirea într-un unic creuzet a morfologiei cu dozajul condiţiei interne umoral-psihologice. În final se cristalizează o biostructură care nu are nici reconstituire istorică, nici mitologică, nici descriptivă ; ea este o secvenţă-unicat, culeasă într-o clipă de tensiune cu sinceritate totală şi înnobilată de distincţia creatorului. Astfel el poate da nobleţe infirmului sau banalitate suveranului, nu din premeditare sau cinism ci ca urmare a conversiunilor dictate de propria viziune şi intuiţie. Depărtîndu-se de model, portretul finit devine o nouă alternativă, o propunere pentru fiecare spectator în parte, pentru fiecare gust sau viziune integratoare, făcută fără părtinire [12].

În lucrările compoziţionale (în portretele ecvestre, bunăoară) Velázquez subordonează elementele ansamblului : fundalul peisagistic şi atitudinea posturală a calului folosesc sublinierile caracteriale ale personajului. Astfel, atmosfera ambientală suspendată în inconsistenţă din tabloul lui Filip al III-lea se corelează cu fizionomia lipsită de vervă şi farmec personal a suveranului. În portretul reginei Margarita coloristica presantă e convergentă cu trăsăturile aspre şi greoaie ale personajului. Filip al IV-lea emană marţialitatea dominatoare prin strînsoarea hotărîtă a pumnului, angulaţia braţelor şi prin aria largă vizuală.

Izabelei de Burbon îi creează o nouă frumuseţe prin propria-i viziune, aducînd pe fizionomie luminile interioare, chiar cu riscul unei redimensionări a anatomiei faciale (linia nasului, înălţimea frunţii, buza inferioară). Orgoliosul Olivares apare încătuşat în limitele unui marţialism forţat, ce îl plasează în zona anecdoticului. Poate cel mai complex interpretat este Quevedo y Villegas, inclus într-o descripţie melodramatic-umoristică, aptă să sugereze instabilitatea caracterială, structurată prin privirea ironic-dispreţuitoare şi sarcastică, incapabilă însă de a masca patimile şi furtunile interioare, contradictorii şi insolubile.

În portretul marelui maestru al sculpturii andaluze Martinez Montanes, surprins în momentul modelării unui bust, Velázquez realizează o armonizare perfectă între gestul mîinii, privire şi introspecţie.

Velázquez a avut curajul de a ridica bufonii, măscăricii şi piticii peste condiţia lor de instrumente de curte, decoratoare sau de temperare a melancoliilor regale. Ei devin o specie antropopsihică, privită pînă în profunzimile dramei jucate cu luciditate, resemnare sau nebunie. Sub penelul său denumirea generică de „personaje hazlii“ * îşi pierde sensul. Măscăriciul, întocmai ca oricare altă biostructură, are dreptul de a aparţine tipologiilor generalizatoare, putînd fi : zănatec, trist, meditativ, linguşitor, cinic, arogant, viclean, parvenit, argirofil. În ciuda acestor multiple alternative, nu este estompată drama infirmităţii, dramă ce îl obligă să admită condiţia de reptilă, de egalitate cu cîinii preferaţi, condiţie către care Velázquez se apleacă cu o mare încărcătură emoţională şi compasiune, îmbrăcînd haina (poate disimulată) a colegului de sufe-

* Truhanes, hombres de placer.

rință. Nu este hazardat în a afirma că Velázquez, impresionat de refuzul infirmității de a se măsura cu normalitatea, imaginează o lume a oropsiților genetic, a aberațiilor cromozomiale, a poznelor biologice, unde personajele primesc un grad de distincție ce-i apără de cruzimea și frivolitatea infatuată a celor normali.

Spre deosebire de piticii lui Van Dyck, Rubens sau Ribera, reduși la condiția de accesorii impersonale, liliputanii și bufonii lui Velázquez (piticii din galeria Prado) păstrează un balans între grotesc și individualitatea voluntară și expresivă, pînă la disprețul suveran față de ignoranță (Piticul „El Primo"). Nu lipsește nici specia piticului stupid, arierat sau hidrocefal („Bobo de Coria" și „Nino de Vallecas"). Malformații lui Velázquez alcătuiesc o lecție de estetică a grotescului, un caleidoscop de transpunere emoțională a unui capitol de patologie [13].

ANATOMII SPIRITUALIZATE : EL GRECO

Domenikos Theotokopoulos zis și El Greco (1541—1614) a fost primul mare pictor care a abdicat de la legile anatomiei pentru a conferi o maximă profunzime paroxismelor spirituale.

Se poate afirma că El Greco a elaborat o nouă structură morfopsihică, definită prin răsturnarea raportului între senzual și psihic ; personajele sale sînt nonsenzuale, ascendent-alungite, cu mărirea raportului dimensional corp/cap. Această restructurare este subordonată tendinței pictorului de a crea metafore cu expansiune către absolut, derivată din gîndirea sa abstractă, prin care transpune pe pînză imagini de vis (onirice).

Un probatoriu al structurii sale antisenzuale se poate identifica în refuzul de a da coloratură firească sîngelui : rănile lui Isus le substituie cu pete rubinii cu valoare simbolică, iar în scenele de carnagiu (în „Martirii legiunii tebane") apar segmente anatomice ireale, de mulaj anatomic, fără anfractuozitățile firești ale plăgilor.

„Laocoon"-ul lui El Greco e comparabil cu lucrarea sculptorului din Rhodos numai la modul aluziv. În „Laocoon"-ul sculptorului elen moartea bătrînului și a celor doi fii ai săi se produce prin strînsoarea sufocantă. El Greco preferă varianta veninului ucigător. E sigur că el s-a plasat în afara oricărei obiectivări biomedicale cînd definește cele trei personaje aflate în diferite faze ale intoxicației veninoase. Cu toate acestea, privind compoziția, un medic poate conchide că fizionomia lui Laocoon exprimă efectul rapid al veninurilor neurotoxice („neurotoxic facies"). Cei mai puternici vectori tensionali se pot descifra în neputința efortului de apărare : brațul bătrînului e prea slab și al fiului din dreapta prea scurt pentru a împiedica mușcătura fatală. Culoarea vineție a cerului și a trupurilor e însăși culoarea morții.

El Greco parcurge un adevărat drum al autoperfecționării pe linia psihologizării personajelor. Capul și corpul vizează ascendența cosmică,

în sensul pe care Blaga îl denumeşte „o sălbatecă dragoste de independenţă", iar mîinile primesc metamorfoze plastice ce servesc ideea ascensională la modul celui mai tulburător expresionism prin sugerarea fîlfîirilor de aripi. În felul acesta artistul ajunge la performanţa care îi permite să echivaleze integral biostructurile cu semnificaţii psihice. În portretul lui Don Antonio Covarrubias (fiul arhitectului Alcazarului), El Greco înlocuieşte surditatea cu echivalentul său psihic, în „Adam şi Eva" (din Modena), „Sfîntul Mauriciu" (de la Escorial) plasticizează visuri, în portretul lui Rodrigo Lafuente creează nu atît un anumit personaj (motiv pentru care identitatea rămîne probabilă), cît imaginea ipotetică a unui medic-filosof [14]. Sub imperiul tensiunilor interioare, care îl poartă către absolut, El Greco priveşte universul uman cu generozitate, simţind marea bucurie de a investi personajele cu o doză din propria sa spiritualitate detaşată, fiind din acest punct de vedere la antipodul lui Goya, care smulge cu fermitate măştile înşelătoare. Sublimarea spiritualistă merge pînă acolo încît acordă o şansă interpretativ-psihologică chiar personajelor organic repudiate prin îngîmfare, diformităţi odioase sau grandomanie grotescă (cum se întîmplă în tablourile dedicate marelui inchizitor Fernando Nino de Guevara sau cardinalului Quiroga).

Tot în limitele viziunii sale generoase se explică şi rarele alternative unde acceptă deformarea morfologică a personajului infantil şi e greu de stabilit dacă hidrocefalia pruncului Isus din „Sfînta Familie" este o transpunere premeditată sau e viziune onirică.

Nonconformismul morfologic al lui El Greco a suscitat interesul medicinei, deoarece a existat (şi mai există încă) suspiciunea conform căreia deformările ar avea explicaţii din domeniul patologiei.

O primă supoziţie incriminează eventualitatea astigmatismului, de care ar fi suferit marele pictor, cauzator al supradimensionării verticale a personajelor. Această alternativă, propusă de către medici, a fost hipertrofiată de critici. Corecţia optică prin lentile cilindrice aduce la normalitate o bună parte din personajele lui El Greco dar le devalorizează sub raport estetic şi ca semnificaţie, pulverizînd distincţia şi măreţia introspecţiei.

O altă variantă medicală identifică în El Greco un subiect aparţinînd neuropsihiatriei, pictorul fiind etichetat ca psihasten, procesoman sau chiar paranoic. S-a mai spus că era consumator de droguri halucinogene stimulatoare de fantezie onirică, din care s-au edificat personajele noncontemporane, neverosimile, intersexuate, cu dedublarea spectrală a fiinţei umane. E o alternativă ce nu beneficiază de nici un document istoric consistent.

O a treia supoziţie speculează preferinţa lui El Greco pentru modelele selecţionate dintre psihopaţii casei de alienaţi Nuncio-Viejo. E bine cunoscut faptul că unele boli cronice psihiatrice (de pildă schizofrenia) pot induce deformări ale oaselor frontale în măsură să sugereze o alungire verticală a craniului, efect ce poate fi întărit prin creşterea bărbii şi a părului capilar. S-a suspicionat că El Greco a folosit asemenea modele pentru portretizarea sfinţilor (San Bartolomeo, San Pedro), intuind fap-

tul că la sexul masculin, alienarea mintală e compatibilă cu unele resturi de măreție (în vreme ce la sexul feminin alienarea e grotescă).

În fine, a mai fost acreditată și ipoteza conform căreia structurile prelungi și spiritualizate ale lui El Greco ar fi obiectivări ale acumulărilor anterioare subconștiente provenite din bizantinismul și orientalismul primei sale etape de educație. Astfel ideea unei replici spirituale (duplicatul uman) se regăsește în vechile mituri cretane. La fel se știe că la William Blake acumulările de imagini în profunzimile subconștientului au jucat un rol important în geneza conținutului metaforic a numeroase lucrări.

Cel mai probabil este însă că El Greco a născut structurile ascensionate din forțele geniului său creator, din propria viziune asupra adevărului, plasîndu-se astfel la rădăcinile unei filiații de plasticieni ce vor acționa eliberați de rigorile anatomice (Giacometti, Picasso, Miró, Klee, Tanguy ș.a.).

PERCEPȚIA MULTISENZORIALĂ : RUBENS

Rubens (1577—1640) realizează mutații esențiale în pictura barocului flamand sub raportul modului de reprezentare a biostructurii umane. Pînă la el exista un cult al minuțiozității, al contururilor perfect delimitate, preferința pentru fizionomiile apte de a iradia liniște, împăcare și echilibru static, concomitent cu refuzul de a da consistență tensiunilor interioare. Rubens bulversează cu agresivitate scenariul placid pe gustul amatorilor snobi și analiști, al căror obicei era acela de a examina îndeaproape perfecțiunea detaliului cu gestul miopului, ceea ce prolifera o mentalitate potrivnică structurilor compoziționale larg desfășurate. Această protipendadă, care cultiva manierismul, își satisfăcea setea de evadare prin preferința pentru structuri supradimensionate prin ridicare fidelă la scară sau pentru combinații plăsmuite, neobișnuite.

Rubens însuși pictează structuri umane la nivel monumental, supradimensionat, dar le include în compoziții epopeice, neliniștitoare, investindu-le cu trăiri intense, cu gestică și mișcare de o mare forță sugestivă. Personajul rubensian devine astfel o componentă organică, dinamic-participantă la narația dramatică. Lucrările lui abundă de carnație feminină, dar cu semnificații și implicații emoționale mai intense decît la Veronese, Tizian sau Ingres. Prin stimularea intensă a percepției multisenzoriale, el dă corpului un conținut universal, ceea ce-l face să difere fundamental de structurile nude renascentiste, investind morfologiile cu puterea de definire a elanurilor și a vibrațiilor sentimentale, a efuziunilor patetice. Compozițiile lui sînt „simfonii de carne și culoare", stimulînd și alertînd concomitent mai multe organe de simț : receptorii digitali palpează curbele tensionate și incandescente, în urechi răsună strigătele cu accente tragice, mirosul simte odoarea cărnii transpirate sau însîngerate („Răpirea fiicelor lui Leucip", „Vînătoarea de fiare", „Lupta ama-

zoanelor"). Piepturile femeilor vulcanic reliefate, șoldurile curbate vibrînd sub cascade de lumină, copii cu o troficitate viguroasă, valurile de plete aurii revărsate în unduiri sclipitoare, bărbații-eroi ambalați în gesturi largi, declamatorii și în general frumusețea nudului emanînd un erotism ce nu va fi egalat nici de către Renoir, toate acestea definesc senzualismul exuberant rubensian. El reușește să exprime anatomic valențele și ipostazele umane cele mai variate, de la cea mai fascinantă frumusețe pînă la cea mai respingătoare descompunere („Funeraliile lui Decius Mus", „Beția lui Silen"). Cu aceeași aviditate sanguină se insinuează în miezul celei mai robuste vitalități, ca și printre exemplarele pe care destinul le torturează sau le suprimă, într-o ambianță de sînge, în miros cadaveric sau suferință convulsivă, generînd o întreagă iconografie a dramei și cruzimii, cu figuri răvășite de boală sau de lamentare, cu trupuri însîngerate, amputate sau aduse la condiție scheletică [15].

Dacă, așa cum s-a afirmat, barochismul este preludiul romantismului, atunci senzualismul rubensian dezlănțuit va reprezenta preludiul dramaticului univers al romantismului în apogeul său, al tensiunilor și ipostazelor convulsive pe care le vom regăsi, metamorfozate tematic, în „Pluta Meduzei" a lui Géricault și în carnagiile lui Delacroix [16].

SUFERINȚA INTERIORIZATĂ : REMBRANDT

Rembrandt (1606—1669) aduce o soluție nouă în definirea morfopsihică a omului, generată din simbioza dintre frămîntările sociale contemporane cu propria-i dramă, consumată introspectiv de-a lungul întregii sale existențe. Explorarea emoțională a marilor probleme vitale a constituit vocația directoare a pictorului și nu e întîmplător că el convertește „Lecția de anatomie a profesorului Tulp" (1632) într-un studiu nativ de individualizare portretistică, îmbinînd dialogul filosofic dintre viață și moarte cu o inefabilă comunicare între personaje, concentrată, meditativă și interogativă. Lucrarea marchează însă concomitent o reluare a studiilor anatomiei umane, o nouă treaptă de înțelegere a morfologiei, prin care Rembrandt se întîlnește, peste două secole, cu Leonardo. Dovadă că este așa, e faptul că, în 1656, Rembrandt mai efectuează o lecție de anatomie (a doctorului Deijman, distrusă parțial), care sintetizează, în structurarea cadavrului, elemente morfologice provenite de la Gerard David („Pedepsirea lui Sisamnes"), Mantegna („Cristos mort") și probabil din „Judecata de apoi" a lui Michelangelo [17].

Geniul lui Rambrandt nu se sustrage destinului marilor creatori, care devin tot mai generoși și mai umani pe măsură ce impactul cu injustițiile sociale se acutizează (în speță cu dezumanizarea comunității olandeze a regenților, cu parvenitismul și corupția contaminantă din lumea artelor). După moartea Saskiei și falimentul material, Rembrandt devine adevăratul modelator al tensiunilor interioare. Drama omenirii face corp comun cu suferința-i solitară de autoexilat în laboratorul con-

vulsiilor sufletești ; explorarea în lumea tenebrelor devine deopotrivă alinare și autoîmplinire. Maturitatea gîndirii sale umaniste îl face să vadă mult mai departe de grandilocvența gestului rubensian, ajungînd la treapta care permite corelarea celor mai profunde explorări cu mijloace plastice ponderate. El înmagazinează în sensibilitate suferința umană culeasă moleculă cu moleculă, de pe cheiurile paupere ale Amsterdamului, adevărat univers al suferinței consumate în tăcere și anonimat, cu figuri de estropiați și abandonați așteptînd salvări providențiale în izul nociv de comerț exotic, pește alterat și canale insalubre.

Biostructurile umane rembrandtiene se edifică în limitele unor determinisme bine conturate [18].

a) Majoritatea poartă amprenta fluctuațiilor propriei existențe, care îl penduleazǎ cu brutalitate între vis și realitate, între prețuire și ignorare, între bogăție și ruină, între speranță și deznădejde, între tumult și singurătate. Ipostazele psihice secvențiale ale autoportretelor sînt o antologie concentrată a universului uman rembrandtian. Biostructura e clădită nu pe baza modelului, ci pornind de la resurse organizatoare intrinseci ce unesc într-un tot unitar morfologia cu acțiunea, gîndirea, ambianța și volumele. În scenele pe tema maternității, de exemplu, creează fluxuri spirituale între mamă și copil atît de intense, încît fac o amintire îndepărtată hieratismul bizantin, placiditatea gotică sau armoniile renascentiste. În „Vindecarea bolnavilor" și „Foaia celor 100 de guldeni", sensurile emoționale se plasează deasupra hieratismului și spectacularului. La fel, în „Învierea lui Lazăr" senzaționalul învierii este estompat de structura umanizată a lui Crist și de simplitatea familiară a gesticii. În „Lapidarea Sfîntului Ștefan", martirul îngenuncheat, în iminență de a fi desfigurat, nu inspiră resemnare mistică ci revoltă în fața unui exces irațional și condamnabil ; universalitatea demnității umane depășește perisabilitatea materiei umane. În „Întoarcerea fiului risipitor" transpune pe plan psihologic nu atît gestul iertător al rătăcirilor, cît consumul emoțional al înstrăinării.

b) Personajele lui Rembrandt, întocmai ca cele shakespeareiene apar „îmbrăcate în haina rolului", cu atributele vitale și de mișcare ale ambianței contemporane și în relații conflictuale firești, fără confabulare sau mistificări. Drama se desfășoară mocnit, fără fabulație, epos convențional sau retorism. Rembrandt respinge organic hieraticul ori plasarea eroilor pe trepte scalare ierarhice. Invalizii, înfometații cronici, zdrențăroșii, scormonitorii în gunoaie, personajele potentate sau biblice sînt participanți egali la actul narativ, avînd aceleași drepturi pe linia interiorizării. Mai mult chiar, în universul cotidian rezervă un spațiu mai larg pentru implantarea personajului repudiat, pe care îl preia cu generozitate de la societatea ce îl exilează, acordîndu-i o aureolă de pitoresc și un larg diapazon emoțional, descoperind, sub vestimentația zdrențuită și figurile veștede, valențe vitale nebănuite. Michelet afirma că Rembrandt a fost un avocat al sărmanilor înaintea sociologilor și politicienilor. E destul să evocăm în acest sens predilecția artistului pentru cerșetori („Cerșetorul cu picior de lemn", „Dialogul cerșetorului cu cerșetoarea").

c) Tipul constituțional majoritar din pictura lui Rembrandt, concordant cu antihieratismul și refuzul idealizării care definesc în ansamblu personajul rembrandtian, împrumută elemente autoportretistice ; de cele mai multe ori avem de a face cu personaje scunde, cu facies rotund, etalat și cu o robustețe rurală în membre. Diferențierile emoționale sînt efectuate prin nuanțele interiorizării și meditației, rămînînd însă nedesmințită concordanța perfectă între expresie și acțiune. Nudul masculin („Bărbații la scăldat") exteriorizează o anatomie fragilă instabilă, precară, cu amprenta umilinței autostăpînite. Nudul feminin respinge atributele senzualității provocatoare, etalînd o distinsă simplitate a gestului, un firesc cotidian estompînd elementele naturaliste („Femeia îmbăindu-și picioarele în lighean"). Obiceiul autoportretizării în compozițiile sale nu are nimic de a face cu orgoliul sau cu intenții comemorative ; pur și simplu se consideră coparticipant la viață, împărțind cu generozitate trăirile, înfrîngerile sau speranțele cu eroii proprii.

DUREREA FIZICĂ ȘI PSIHICĂ : RIBERA, GEORGES DE LA TOUR

Jose de Ribera (1591—1652), figură proeminentă a artei baroce, elaborează o pictură naturalist-tenebroasă, dominată de evocarea la un nivel de intensitate maximă a suferinței fizice [19], chiar în parametri compatibili cu identificarea semiologică, medicală. Deși existența sa, reconstituită din episoade romanești obscure și contradictorii, rămîne parțial necunoscută, pare cert că a fost presărată cu numeroase încercări dramatice (mai ales familiale). După stabilirea la Neapole (pe atunci posesiune spaniolă) va veni în contact cu caravaggismul, care-i va influența consistent întreaga creație. De la primele lucrări autentificate („Sfîntul Sebastian" de la Ermitaj, „Martirajul Sfîntului Andrei" de la muzeul din Budapesta) vădește predilecții pentru violență și tenebros, accentuate de eclerajul crud și tranșant. Treptat suferința ia proporții monumentale, cu densitate și verocitate, dînd consistență tactilă materiei anatomice agresionate, cu o forță de evocare ce depășește maniera barochistă. „Sculptorul orb", „Surdul", „Apollon și Marsyas", „Șchiopul", „Femeia cu barbă" evocă atît de agresiv diformitățile și durerea, încît stîrnesc o curiozitate naturalistă, prin veridicitatea neatenuată, aspră și necruțătoare. Legendele biblice se amalgamează cu istoria trăită, generînd o întreagă galerie de destine dislocate, un univers foarte credibil populat cu pitici, schilozi, cerșetori, bolnavi plini de plăgi și invadați de muște. Maniera fascinează prin morbidul aproape hipnotizant și își pune amprenta pe o întreagă pleiadă de pictori tenebrosiști, culminînd cu cavourile fetide, corpurile descompuse atacate de viermi și sicriile sfărîmate ale lui Valdés Leal din Cordoba, evocînd izurile terifiante din proza lui Edgar Allan Poe. Ribera însuși a făcut studii din dorința de a diversifica anatomia tragismului, urmărind procesul de evoluție a rănilor, descompunerea materiei organice, tensiunea tendoanelor și a fibrelor musculare sub pielea atrofică.

Asceţii şi martirii lui sînt distrofici zbîrciţi plini de noroi şi de praf. Manifestă o înclinaţie aproape cinică în a înfăţişa personaje supuse celor mai crude şi inumane torturi : sfărîmarea trupului, martirajul pe roată, sfîşierea segmentelor. Pornind de la furnicarul infirmilor, zdrenţăroşilor şi cerşetorilor din portul Neapole, construieşte cele mai autentice expresii ale durerii nedisimulate, cu fizionomii întunecate şi crispate, cu muşchii animaţi de tresăriri spasmodice.

Spre deosebire de Ribera, care dă amploare şi expansiune naturalistă suferinţei, Georges de la Tour (1593—1652) concepe conversia imagistică a durerii la un timbru mai discret, interiorizat, mutînd centrul de greutate de la anatomic la psihic. Structura sa caracterială de filiaţie de asemenea caravaggistă, se edifică în tumultul unor încercări dramatice, străbătînd perioade de mizerie, epidemii şi frămîntări sociale, fiind răpus în plină maturitate creatoare de o boală infecţioasă. La Tour refuză deliberat festivismul, portretul şi mitologia. În perioada edificărilor (pînă în anul 1630) este credincios realismului caravaggist în tratarea temelor religioase, în genere replici ale maeştrilor italieni. Primele elemente originale sînt de ordin metodologic, găsind o modalitate proprie de a utiliza diferenţiat lumina diurnă şi nocturnă pentru a scoate în evidenţă dramatismul fizionomiilor („Lacrimile Sfîntului Petru", „Cristos cu cei doisprezece apostoli"). Treptat renunţă la pitorescul ambiental, anecdotă, figuraţie şi peisaj, în principiu la toate accesoriile ce pot dilua trăirile dramatice paroxistice, păstrînd doar instrumentele expresive ale suferinţei consumate într-o imobilitate perplexă, cu priviri ce exprimă disperarea mută, abandonul moral sau meditaţia solitară („Renegarea Sfîntului Petru", „Descoperirea capului Sfîntului Alexis", „Sfîntul Iosif trezit de înger", „Batjocorirea lui Job", „Trişorul"). Elementul de autentică originalitate este reprezentat de punerea în contact direct senzorial a privitorului cu imaginea concretă a suferinţei, stimulînd participarea la aceasta, asimilarea ei ca emoţie vizuală, nedispersată în elemente de decor. Cea mai ilustrativă lucrare pe această linie e, fără îndoială, „Cerşetorul cîntăreţ din vielă", nobilul cerşetor filosof care găseşte puterea de a se ridica deasupra propriei condiţii mizere, ascunzînd în spatele hainelor jerpelite şi murdare o suferinţă mută şi împăcată cu sine, o acceptare resemnată a exilării la periferia societăţii, cu distincţie şi generozitate spiritualizată. La fel de complex în înţelesuri emoţionale se dovedeşte „Prizonierul" (de la Epinal), personaj redus la condiţia unei epave oscilînd între existenţă şi nonexistenţă şi care focalizează în privire ultimele resurse morale restante din structura cvasicadaverică ; privirea tulburătoare şi interogativă reprezintă unica scînteie de viaţă ce străbate, ca un licăr din altă lume, în obscuritatea celulei. Rareori ochiul a contemplat o ipostază mai cutremurătoare. Omul şi-a manifestat de obicei pudicitatea în legătură cu nuditatea şi imperfecţiunea fizică sau morală ; iată o ipostază în care se consemnează pudicitatea suferinţei. Spectrul morţii nu generează revoltă ci o discreţie aproape fantomatică, o stingere de candelă în linişte umilă şi resemnată şi dorinţa nescrisă de a nu da dimensiuni contaminante propriei dureri.

PESIMISMUL DISIMULAT : WATTEAU

Tetralismul postrenascentist, iniţial apreciat, a fost ulterior banalizat prin multiplicare şi, ca atare, a fost nevoie de mult timp pentru ca sensurile psihologice ale artei lui Watteau (1684—1721) să fie asimilate şi valorificate. Diderot i-a pus la îndoială forţa de a da consistenţă sentimentelor iar Caylus a decretat că, datorită subordonării faţă de gustul arhaizant, nu a creat nimic eroic. După mai bine de un secol de la moartea sa a fost reaşezat în drepturi de fraţii Goncourt [20], de Baudelaire şi Verlaine ; aceştia se regăseau în mare măsură în conţinutul emoţional al pînzelor lui Watteau.

Din tinereţe Watteau a fost atras de universul scenic, pe care l-a cunoscut prin intermediul stampelor şi gravurilor inspirate din comedia italiană şi franceză („Petits Comediens"). Pentru început personajele sale sînt actori în mişcare scenică ; treptat însă masca şi costumaţia devin un subterfugiu pentru a lărgi gama semnificaţiilor, metamorfozînd scena şi spaţiul serbării cîmpeneşti în frînturi posibile de lume, scene ale vieţii care-i permit să dea frîu liber propriei viziuni asupra tragismului existenţei. Eroul lui Watteau este omul-comedian, a cărui fizionomie exprimă îndoială, amărăciune şi resemnare. Exotismul decoraţiei luxuriante, poematica diafană a culorilor, tonul viu al luminilor răscolind arborii şi boschetele în policromia toamnelor, melodia instrumentelor răspîndită între arbori, întreaga recuzită de decor mirific nu e altceva decît expresia depresiunii refulate, a neliniştilor sentimentale, a meditaţiilor enigmatice, presentiment al unui deznodămînt iminent („Comedienii", „Finette", „Dragostea în teatrul francez", „Divertismentul cîmpenesc", „Plaisir du Bal", „Îmbarcarea pentru Cytera", „Firma lui Gersaint").

Comedienii lui Watteau, cu surîsul stingîndu-se în ultimele resurse ale optimismului, exprimă sintetizator agonizarea unei aristocraţii, care înainte de abandon se autoamăgeşte la adăpostul machiajului şi al măştilor de catifea, în mijlocul unor desfătări efemere şi fragile. Fiecare personaj e aparent liber, degajat, prins în schimburi de opinii pline de interes sau în dialoguri galante ; ansamblul compoziţional nu poate ascunde însă profunda tristeţe insidios difuzată, farsa autoînşelării, dizolvarea omului perisabil în natura eternă [21]. Este uvertura instinctual bănuită şi neputincios disimulată a unui occident astenizat de contradicţii, care va irumpe din ce în ce mai lucid şi mai vehement în tonurile şi revoltele lui Tiepolo, Guardi şi mai cu seamă ale lui Goya. La Watteau, epilogul autobiografic al unei existenţe şubrede, măcinată de boală, se confundă cu epilogul social.

Mulţi dintre pictorii care l-au urmat tematic, nu au reţinut decît genul serbării galante cu personaje mitologice (Leclerc, Du Bar, Oudry, Lemoine), fără a se apropia însă de profunzimile sale psihologice.

PSIHOLOGIA SACRIFICIULUI : DAVID

David (1748—1825) concentrează trăiri emoţionale variate în structuri umane şi procedee unitare. În înţelesul cel mai general, maniera epică este modalitatea de transcriere artistică a faptelor şi evenimentelor eroice, frecvent situate la frontiera supranaturalului, folosind (preferenţial) surse de inspiraţie antică. Eposul lui David are o autenticitate organică, întrucît psihismul său e înclinat către superlativ ; aşa, de pildă, el e profund afectat de faptul că nu obţine primul loc la concursul pentru „Premiul Romei" cu lucrarea „Lupta Minervei cu Marte" (aflat la Luvru), eşec care (alături de altele) îl aduce în pragul sinuciderii. Biologic vorbind, construcţia psihică a lui David evocă dictonul cunoscut în fiziologie „tot sau nimic". Consecvent sub raport tematic, obţine primul mare succes tot prin apelul la ambianţa clasică : „Erasistrate descoperind boala lui Antiochus".

Structura sa epică este relansată în cei cinci ani petrecuţi la Roma, unde e profund impresionat de grandoarea vestigiilor romane.

Toate lucrările lui David dau expresie unor tensiuni emoţionale supradimensionate care par exaltate, dacă sînt supuse unei judecăţi la rece a omului modern, dar apar perfect concordante cu tema şi convulsiile contemporane, trăite cu participare — inclusiv marea revoluţie franceză — : „Ciumaţii din Jaffa", „Funeraliile lui Patrocle", „Belisarie recunoscut de un soldat", „Durerea Andromacăi la corpul neînsufleţit al lui Hector", „Jurămîntul Horaţilor", „Moartea lui Socrate", „Marat asasinat", „Lavoisier şi soţia".

Pentru a putea defini mai bine biostructurile umane davidiene, ar trebui să le evaluăm prin prisma celor trei curente ce l-au revendicat : clasicismul, romantismul sau academismul. După canonul lui Winkelmann, pictorul clasic îndeplineşte două condiţii : foloseşte surse de inspiraţie din antichitatea greco-latină şi creează plastic „o frumuseţe limpede şi calmă". Prin prima ipostază David e clasic, dar frumuseţea figurilor sale (autentică, fertilizantă pentru Ingres şi pentru toţi romanticii), nu este limpede şi calmă ci tumultuoasă, cu tîlcuri dramatice, cu o interpretare modernă a eroicului, cu îngroşarea tentei ce exprimă marile decizii interioare, inclusiv aceea a sacrificiului suprem, proliferînd atitudini şi reacţii voliţionale aflate în conflict cu circumstanţele afective („Belizarie cerînd pomană", „Jurămîntul Horaţilor"). Prin aceste circumscrieri, David nu suportă integral nici eticheta clasică şi cu atît mai puţin pe cea academistă, deoarece eposul lui va fecunda consistent romantismul fervent al lui Delacroix. De altfel, canonul lui Winckelmann este inoperant şi nu cunoaştem plasticieni ai secolelor al XVIII-lea sau XIX-lea (poate cu excepţia lui Rafael Mengs, acesta total neinteresant însă) care să-l fi asimilat integral. Ce circumstanţă poate crea dramatism mai zguduitor decît un mare conducător de oşti, infirm şi redus la condiţia de glorie apusă, primind o monedă de pomană de la fostul său ostaş anonim ?

Într-un moment de admirație entuziastă a clasicilor, Jacques-Louis-David spune elevului său Gros : ... „renunță la elementele frivole... răsfoiește-l pe Plutarch..." [22]. Afirmația a fost absolutizată de unii critici, care au decretat că David s-ar fi valorificat mai bine dacă nu ar fi făcut greșala de a „întoarce spatele lumii contemporane". Considerăm că, cel puțin sub raport psihologic și emoțional, afirmația nu e acoperită. În „Jurămîntul Horaților", pe lîngă o demonstrație de anatomie funcțională (în mișcare), David depășește net maniera clasică și sterilă a lui Mengs : gesturile și expresiile sînt verosimile, în convergență cu hotărîrea nestrămutată, bărbătească a sacrificiului. Mîinile pictate de David au o plasticitate funcțională greu de egalat (brațele convergent proiectate ale Horaților cu palma francă, inechivocă, palma întinsă a lui Belizarius concentrînd întreaga suferință neputincioasă).

Vastitatea deschiderii emoționale în fața morții este evidentă la compararea simplității austere și împăcate cu care Socrate bea cupa cu zeamă de cucută („Moartea lui Socrate") cu fanatismul generator de moarte („Lictorii aduc în casa lui Brutus corpurile neînsuflețite ale celor doi fii").

„Marat asasinat", lucrarea cea mai militantă cu temă contemporană, permite sesizarea împletirii semnificațiilor estetice cu cele biologice. Faciesul autentifică moartea recentă, corpul poartă amprenta tensiunilor și suferinței iar mîna crispată pe pană concentrează ultima zvîcnire vitală și în același timp efortul de transmitere a mesajului rămas neterminat.

Eposul este însă arzător, consumator nemilos al forțelor creatoare și chiar al resurselor vitale în cel mai biologic sens. În perioada bonapartistă eroicul davidian se înrudește cu irealitatea, cu fantasticul copleșitor, eșuînd fie în festivismul de curte („Încoronarea lui Napoleon"), fie în refulări atenuate de manierism dulceag („Marte dezarmat de Venus"). Maniera clasică se epuizase prin uzură morală, deoarece societatea contemporană, clocotitoare sub imperiul unor frămîntări specifice, nu mai putea fi modelată prin structuri și semnificații arhaizante.

INSTINCTELE DEZLĂNȚUITE : ADRIAEN BROUWER

Existența lui Brouwer s-a aprins și s-a stins așa de repede, încît lumea aproape că nu a avut timp să înțeleagă ce resurse biologice fremătătoare ascund cele optzeci de picturi rămase de la el. Aproape toate conțin același motiv, prelucrat în numeroase alternative : pornirile instinctuale ale omului simplu, narate în cea mai sinceră formulă posibilă, cu atîta autenticitate încît Felix Timmermans [23] i-a reconstituit o biografie posibilă nu atît din documente scrise (care lipsesc), cît din lectura lucrărilor. Totul se dizolvă în mister sau anonimat : a părăsit casa părintească pentru a se îndrepta nu se știe unde, a lucrat cu mari maeștri, dar nu se știe precis cu care (cel mai probabil cu Hals), a murit tînăr, nu se știe precis de ce boală („epuizat din cauza exceselor" nu e un diagnostic).

Singurul lucru cert rămîne acela că a trăit cu incandescența instinctuală a personajelor zugrăvite pe pînză. Din portretul ce i l-a făcut Van Dyck apare impozant și stăpînit, dar e bine știut că Van Dyck idealiza personajele. Lievens l-a înfățișat melancolic, însă aceasta e probabil o ipostază conjuncturală. Istoriografii l-au descris în termenii : chefliu, boem, cinic, vicios, vulgar, exuberant. În fond, Brouwer a fost un nonconformist, străin de infatuare și lipsit de simț practic, schițînd cu mare spontaneitate și trăsături de geniu personaje vii în fumul tavernelor, între două pocale, creînd lucrări de mare autenticitate, pe care le dăruia apoi pe nimic.

Universul uman brouwerian e acela al celor mai generale instincte, prezentate pe o claviatură largă, de la anecdotic la grotesc. Realismul său brutal dar organic e o lovitură dură dată manierismului romanțios sau academist. Ce descoperim analizînd structurile umane modelate de Brouwer ? Descoperim capete poliedrice și burlești de țărani aplecîndu-se cu o curiozitate inocentă asupra slovelor („La Școală"), sau figurile iscoditoare care nu-și pot ascunde sub grimase participarea afectivă la jocuri de noroc („Țărani jucînd cărți într-o cîrciumă"), sau fizionomii răvășite de patimă și violență („Încăierare la zaruri"), sau grimasa durerii atroce a chirurgiei empirice fără anestezic, produsă de tăietura în carne vie („Chirurgul", „Operația la spinare"), sau beatitudinea liniștită ori violentă a intoxicației alcoolice (tablourile cu cheflii). Nimic nu e mai adevărat decît strîmbătura spontană, necontrolată cerebral a tînărului țăran forțat să înghită o doftorie amară, sau să curețe de excremente propria-i odraslă. E suficient să aduni la un loc fizionomiile de maximă autenticitate ale lui Brouwer și Frans Hals pentru a alcătui un atlas complet al reacțiilor biologice spontane, nemascate și necorectate de inhibiția corticală. Brouwer refuză finisarea meticuloasă caracterială atenuantă, preferînd linia aspră a primului penel inspirat, ceea ce întărește realismul senzorial al biostructurilor sale umane. Cadrul coloristic și jocurile de lumină nu se armonizează premeditat cu compoziția sau cu sensurile psihologice (așa cum se întîmplă la Vermeer ori Caravaggio) ; el folosește culoarea și lumina pentru a da un înveliș cald, nuanțat și umanizant, care nu se insinuiază ostentativ în compoziție ci mai degrabă o modelează, subliniind dislocările și revoltele. Deasupra instinctelor exteriorizate drastic, Brouwer pune un strat gros de generozitate îmbinată cu satiră nostalgică și lirism, care nu e altceva decît concluzia sintetică a vieții sale amare. Cel mai mare dușman al virtuții, al cumințeniei sociale, nu e în altă parte decît în noi înșine... iar Brouwer refuză lupta cu sine însuși, fiindcă, procedînd altfel, s-ar îndepărta de contradicțiile firești ale naturii umane.

ANXIETATEA : DESIDERIO, PIRANESI, FUSELI

Plastica anxietății poate alcătui o întreagă antologie în intervalul cuprins între baroc și romantic, dar ne oprim numai la cîteva nume pentru a explora sensurile și interpretările biologice. Epoca barocă preia de

la Renaștere imaginea morții, a fantomelor și a scheletelor, într-o viziune generalizatoare, în care se îmbină meditația filosofică și neliniștea insolitului. Fantoma de conformație barocă apare mai rar ca schelet și mai frecvent ca personaj misterios, învelit într-o manție cu aripi mari, desfășurate ca o pasăre de pradă. Ea nu mai are aerul feroce al scheletelor sadic-dănțuitoare și nici agresivitatea distrugătoare, bulversantă din reprezentările lui Baldung Grien sau Dürer, devenind deopotrivă tragică și bufonă, veritabilă refulare și dorință anxiolitică de exorcizare, apărînd în diferite metamorfoze ca element decorativ pe tratatele de anatomie sau ca element ornamental pe picturile bisericilor barocului austriac sau german, ori pe mînăstirile capucine. „Călărețul lui Fragonard" reprezintă o sinteză de anxietate savant premeditată, înfricoșătoare prin asamblarea corpului mumificat al omului și al calului [24].

Dar mai mult decît prin imaginea directă a morții și prin fantasme, anxietatea este redeșteptată de echilibrele instabile ale materiei. E alternativa în care „umanul" este evocat prin lipsa lui, prin abandonul și fuga de teama catastrofei, purtînd cu sine spectrul morții iminente.

Tocmai „golul uman" trezește anxietatea în pictura lui Monsu Desiderio și Piranesi. Așezările urbane pustiite ale lui Desiderio creează vidul ce absoarbe demoniacul, în care coloanele și capetele statuilor se prăvălesc în vacarmul de cataclism *. Universul lui Desiderio este o întoarcere în haos, nu atît prin seisme naturale cît prin atrocitatea umană dezlănțuită ajunsă la un prag critic, prin descompunere morală și părăginire spirituală autodistructivă [25]. În limitele spațiilor pustiite, imaginea omului supraviețuiește prin statui, schelete și apariții spectrale. Ruina e deopotrivă telurică și biologică, asemănător cu aceea întîlnită la Sebastiano Ricii și la Piranesi și, mai tîrziu, la Giorgio de Chirico și Carlo Carra, alcătuind împreună marea familie a „ruiniștilor" (prin comparare cu „tenebrosiștii" postcaravaggiștii).

Simbolismul ruiniștilor are o deosebită actualitate, avînd valoare de mesaj avertizator într-o epocă în care *riscul unei ruine generale rezidă cu precădere în neglijarea sensurilor biologice ale existenței, prin subdezvoltare, patologie endemică, suprapopulație fără control genetic, delicvență.* Iraționalul din pictura lui Desiderio are drept echivalent actual iraționalul reglărilor sociale și biologice. Ființa umană este o agregare de 10^{12} celule funcționînd după legile genetice, avînd ca determinant central molecula de ADN. Introducerea sa în ecosistem poate genera factori care se opun coordonatelor biosociale. Calculele computerizate au arătat că echilibrul între antroposferă și resursele naturale (alimentație, oxigen, suprafețe utile, apă potabilă) poate fi păstrat în condiții mulțumitoare pînă la 10^{10} ființe umane. Cu toate că omul dispune de cele mai mari posibilități de a corecta contradicțiile dintre propria-i biologie și ecosistem, din păcate procesele reglatoare s-au realizat deseori necontrolat, prin

* Va trece un timp și aceste spații antice dislocate se vor reașeza într-o nouă ordine în pictura lui Chirico.

evenimente hazardice (cataclisme naturale, poluare, epidemii, foamete, războaie). Este clar astăzi, că e imperios necesară trecerea la reglarea pe bază de criterii raționale pentru menținerea echilibrului staționar al societății umane [26].

Afirmația conform căreia sentimentul primejdiei și al spaimei reprezintă sursa sublimului și, implicit, mobilul psihologic al mișcării romantice, se cuvine să fie interpretată cu rezerve. Trebuie reținut, în primul rînd, că romantismul a atenuat imagistica anxiogenă, înlocuind fantomele, scheletele și strigoii cu pîclele imateriale nocturne, ce plutesc peste zonele mlăștinoase și peste cimitire. Seria de gravuri ale lui Piranesi înfățișînd „Temnițe imaginare" a fost considerată drept preludiu psihoemoțional al romantismului. Dislocarea omului și substituirea lui cu creaturi fabulatorii, fantastice și anxiogene constituie tema preferată a gravurilor sale. El reconstituie ruinele Romei antice, dar înlocuiește statuile clasice cu biostructuri apocaliptice de schilozi, cocoșați, displastici (deci exact antipodul biostructurilor antichității), alături de o masă de oseminte și cranii întruchipînd o prăbușire biologică corelată cu prăpastia conștiinței omenești. „Temnițele" sînt ireale, fabulatorii, de dimensiuni ciclopice, cu galerii labirintice, roți dințate, diagonale și punți sinistre ilogice, tocmai adecvate pentru a ilustra trăirea halucinantă a claustrării și coșmarului [27]. Așadar, sînt eliminate integral echilibrele și trecerile line ale clasicismului. Puterea de sugestie este atît de mare, încît obligă ochiul să urmeze zig-zagurile și întortocherile galeriilor.

Piranesi caută insistent efectul anxiogen, reluînd în mai multe cicluri tema temnițelor imaginare. El introduce treptat scene de tortură, lei înlănțuiți și chiar oameni întemnițați fără speranță, dar tocmai aceste concretizări scad din intensitatea emoțională a primelor cicluri, cînd spaima era trezită de insolit și abstractizare.

Temnițele lui Piranesi, deși precar populate, nu pot fi separate de psihologia umană. Ele reprezintă o sinteză a încarcerării spiritului de către urbanizarea industrială în ascensiune, care vlăguiește personalitatea în labirintul întortocheat parcurs de omul secolului al XVIII-lea, smuls din liniștea patriarhală și înspăimîntat de pustiitorul cutremur de la Lisabona, de explozia sexualității și a violenței.

Pictorul elvețian Fuseli preia temele anxiogene piranesiene, dar cu infatuarea și grandilocvența unui om mîndru și ambițios ce se visa egalul lui Shakespeare, Dante și Michelangelo. El creează o versiune modernă a „Judecății de apoi", presărată cu abisuri și fantome care, deși nu cumulează măreția și măiestria lui Michelangelo, e convergentă cu climatul intelectual și cu tensiunile anxioase ale romantismului. Inspirat de dramele shakespeare-iene, creează noi variante ale fabulației („Cazanul vrăjitoarelor"), un spectru al Lady-ei Macbeth (cu pumnalul), o nouă ipostază a cinismului („Tezeu și Minotaurul"). Numeroase alte lucrări caută cu tot dinadinsul nevroza autentificată de participarea personajului uman, fie el transfigurat, contorsionat, absurd sau ridiculizat („Coșmarul", „Visul",

„Frica") [28]. Este probabil că obsesia făcea parte organică din structura psihică a lui Fuseli, de vreme ce eşuează în final într-o frenetică galerie de structuri demenţiale, hipersexuate şi obscene.

REVOLTA RAŢIUNII AGRESIONATE: FRANCISCO GOYA

Pentru a înţelege vectorii care au dimensionat structurile umane în creaţia lui Goya, e necesar să actualizăm unii parametrii cauzali.

În primul rînd trebuie subliniat că personajul grotesc nu reprezintă decît o alternativă inclusă în claviatura largă de edificare a morfologiilor umane. Goya a „forţat" anatomia după bunul său plac, luîndu-şi libertatea de a fi îngăduitor, indiferent sau necruţător. În felul acesta el dă consistenţă propriilor emoţii sau adeziuni. Să nu uităm că în pictura lui nu lipsesc personajele seducătoare, pline de nobleţe, adevărate armonii morfopsihice, în care nu a recurs nici la instrumentele snobismului flatant (ca Van Dyck), nici la generozitate spiritualizată (ca El Greco). Similar cu Velázquez, el a definit omul în viziunea alertă a minţii şi a sensibilităţii proprii. Noi nu cunoaştem cu precizie care erau trăsăturile caracteriale definitorii ale lui Nunez, ale marchizei Pontejos, ale donei de Alvarez sau ale donei Izabel. Ştim însă că, pentru a da consistenţă inteligenţei meditative, foloseşte portretul lui Jovellanos, pentru a întruchipa fragilitatea maladivă îl alege pe Don Manuel Silvela, pentru distincţia preţioasă pe marchiza Pontejos, pentru vigoarea plină de pitoresc portretul librăresei şi al vînzătorului de smoală, pentru inadaptarea socială optează pentru inchizitorul Llorente, pentru prostia abulică îl selectează pe Fernan Nunez, pentru curiozitatea iscoditoare pe Dona Manuela de Alvarez. Spre a da farmec personajelor pe care le-a respectat şi iubit, Goya a depăşit limitele anatomiei, generînd linii unduitoare de o sobră eleganţă şi mai ales de o inegalabilă forţă expresivă a privirii ce ar putea sta la baza unui veritabil atlas fizionomic, prin care stabileşte intercomunicările, influxul şi efluxul de sentimente. Potenţele analizatorului vizual la Goya au devenit proverbiale: Eugenio d'Ors a fost tentat să alcătuiască o echivalenţă scalară a sentimentelor prin decodificarea privirii la personajele lui Goya, iar un medic contemporan a afirmat că pictorul a descoperit un truc anatomic prin care redimensionarea irisului de la 11 la 13 milimetri a permis obţinerea unor semnificaţii emoţionale diversificate [29].

Generozitatea lui Goya faţă de cei buni şi admiraţi este tot atît de mare ca şi dispreţul lui faţă de cei detestaţi. El nu pregetă să înzestreze femeile dragi cu nuanţe portocalii, cu braţe vibrante amintind zvîcnirea revărsărilor de ape cristaline, cu pîntece şi picioare voluptoase şi tensionate, ca şi cînd ar tresări sub mîini mîngîietoare. Pe de altă parte însă, tiranii şi acoliţii lor sînt incluşi într-o galerie de monştri, instinctivi şi brutali, personificări ale urîtului, neputinţei, abandonului moral sau ridicolului („Harpia Maria", „Majas").

În al doilea rînd, se cuvine să facem o tentativă de interpretare, prin prisma determinismelor psihologice, a colecției sale de personaje grotești din seriile „Disparate“, „Capricii“ sau „Quinta del Sordo“ („Somnul rațiunii naște monștri“, „Los Chinchillas“, „Bravissimo“, „Nu mai e nici un remediu“, „Ce să faci mai mult“, „Pelerinajul la San Isidoro“, „Sabatul“, „Saturn devorîndu-și fiii“, „Bătrînele“ și în general toată galeria de monștri hibrizi și ilogici, gnomi, vampiri și fetuși înaripați).

O primă interpretare consideră că pocitaniile paraanatomice ale lui Goya — monștri, demoni, dansatori giganți, vrăjitoare hidoase, izvor de spaimă și anxietate, ar fi create sub impulsul neliniștilor definitorii ale unei epoci ce cultivă insolitul anxiogen. Dacă aceasta ar fi unica explicație, ar însemna că ele reprezintă variante modernizate ale structurilor ilogice și hibride create de Bosch, Bruegel sau Altdorfer, fără fabulă sau intenții moralizatoare.

O a doua alternativă identifică în structurile parabiologice ale lui Goya metamorfoza psihică a unor spectacole iluzioniste, de tipul celor purtate prin centrele europene de magicianul Robertson, care stîrneau groază în bîlciuri și despre care se spune că „zdruncinau nervii cei mai tari !“ Judecînd însă conținutul de ansamblu al operei lui Goya, rezultă că nu era el acela ce putea fi cu ușurință zdruncinat, ci mai degrabă dispunea de resurse volitive autocontrolate, apte de a zdruncina spiritele cu labilitate psihică. Atari spectacole îi puteau trezi cel mai mult „ispita“ pentru fantastic, fără însă a-l subordona.

Să privim lucrurile cu mai mare atenție. Este evident că în pictura insolită Goya nu a edificat indivizi, ci alegorii. El a fost un explorator al formelor de influx și eflux între om și societate, găsind mijloacele de a concentra obiectivul în subiect și invers, morfologia devenind simbol al ambianței sociale. Care era ambianța socială ? Inchiziția, cu execuțiile și deciziile ei abuzive, justiția ilogică ce condamna fără probe, lupta absurdă, anacronică între om și animal (luptele cu tauri), procesiunile flagelaților, agresiunea socială (luptele de stradă), ecloziunea psihopatologiei (cu înmulțirea corespunzătoare a așezămintelor de alienați mintali). În aceste condiții, halucinația este reversul alienării sociale. Omul care iubește viața, libertatea și rațiunea trăiește intens imixtiunea tot mai agresivă a iraționalului, plasîndu-se pe poziție de frondă. Creatorul însă are la îndemînă mesajul lucid al rațiunii și nu acceptă înlănțuirea și îngenunchierea, deoarece acest abandon ar fi echivalent cu acceptarea monstruozității.

Ca atare, ipoteza lui Clarck [30], conform căreia „Capriciile“ au un conținut socio-filosofic, pare cea mai verosimilă. Ele lansează un mesaj social generos dar grav, similar cu „Temnițele“ lui Piranesi și cu abandonații lui Georges de la Tour, cu avertismentul „Călărețului“ lui Fragonard sau cu sincera compasiune a lui Brouwer față de ruralul abandonat.

Intensitatea militantismului este însă net superioară. Goya declară fără echivoc că, scăpat din hotarele raționalului, omul riscă să devină hidos și desuet, ca babele desfigurate, ca măgarii arivişti, cățărați pe spinări docile, ca paiațele aruncate cu pătura, ca structura antiumană a lui

Saturn devorîndu-şi copiii. Mai presus de toate, somnul raţiunii era acceptarea anacronică a autorităţii bisericii, care se structura ca cea mai absurdă instituţie într-un secol cu autentice veleităţi de progres.

Cea mai bună probă a acestui raţionament interpretativ o constituie pînza lui Goya intitulată „3 Mai 1808" ; într-un instantaneu aproape fotografic, lucrarea concentrează întreaga revoltă în faţa brutalităţii şi a forţei oarbe. Reprezintă cea mai elocventă materializare a tragismului născut din abandonul raţiunii, prin neliniştea răscolitoare produsă de vederea victimelor ce cad ritmic, simetric sub focul agresiunii absurde. Privind acest tablou, înţelegem mai bine imensul drum parcurs de raţiune de la suliţele simetric aliniate ale luptătorilor lui Paolo Ucello. Pentru prima dată se demonstrează făţiş că arta are o funcţie socioreglatoare, antiagresivă, de terapie colectivă.

ONIRISM ŞI HALUCINAŢIE : WILLIAM BLAKE

Biostructurile umane edificate de Blake pot fi considerate, în marea lor majoritate, alegorice, în măsura în care pictorul redă, cu ajutorul mijloacelor concrete, viziuni abstracte, simbolice sau fabulatorii. Probabil că tocmai natura alegorică a picturii lui Blake, în genere mai dificil de decodificat, l-a condamnat la un lung anonimat. Descifrarea metaforică este de asemenea validă, deoarece tematic e acceptat transferul semnificaţiilor de la concret la abstract şi invers.

Alegoria este o formulă stilistică avînd trei coordonate : obiectul real de plecare, mecanismul transferului (metamorfoza) şi rezultatul final (reprezentarea alegorică).

Sursa primară a alegoriei la Blake a multiplă. Încă din perioada copilăriei, a parcurs o cantitate imensă de tipărituri cu imagini terifiante. Ulterior a fost angajat în catedrala Westminster pentru a executa desene după monumente ; această perioadă pe lîngă faptul că i-a consolidat experienţa vizuală, a contribuit la modelarea psihologică particulară, într-o ambianţă de mister obsedant, copleşitor, la limita irealului. La moartea tatălui său e nevoit să preia funcţia de tipograf antreprenor, calitate în care se apropie cu o plăcere organică de cele mai diverse ilustraţii din religiile orientale, de biblii şi manuscrisele medievale, de reproduceri după arta antică (în special după sculptura asiriană), după Michelangelo, Tibaldi şi alţii. Mai tîrziu, în perioada studiilor la Royal Academy, devorează cu o sete nestăpînită materialul ilustrativ al neoclasicismului, al folclorului britanic, al teatrului shakespearian, al Divinei Comedii a lui Dante, al poemelor lui Milton, precum şi lucrările artiştilor contemporani neconformişti (Mortimer, Flaxman).

În fine, în perioada de maturizare, cînd alegoria sa devine pesimist-moralizatoare, sursele metamorfozei sînt reprezentate de circumstanţe contemporane : eşecul parţial al revoluţiei franceze şi americane, teroarea, ipocrizia bisericii anglicane şi, în genere, toate ipostazele sociale ce

se opun nobilei expansiuni a spiritului către infinit, perfecțiune și inspirație poetică.

Un test cu valoare psihiatrică care pledează în favoarea genezei alegoriei la Blake din memorizarea subconștientă a unor imagini văzute cîndva, este gravura intitulată metaforic „Vesela zi" ; aceasta are pe spate un desen în creion, ce va fi reluat apoi în stampa „Albionului". Pe o foaie a cărții „Antichitățile de la Herculanum" — care îi era cunoscută — se găsesc două gravuri similare cu aceeași punere în pagină (față-spate). O altă dovadă o găsim în lucrarea „Sfîntul Mihail" (de la muzeul din Cambridge), unde personajul aflat în încleștarea luptei cu demonul are o curbare exagerată, nefirească, sub constrîngerea unui mulaj nevăzut ; poziția seamănă leit însă cu aceea a personajului sinonim *inclus într-o majusculă* din biblia de la Winchester.

Mai dificil e de definit cea de-a doua verigă : mijloacele transplantării din realitate în alegorie. În legătură cu acest subiect s-au făcut numeroase speculații psihiatrice, ca și în cazul onirismului lui El Greco. Indiferent însă de interpretarea lor medicală, credem că intervalul barocoromantic ar fi fost pauper fără refulările lui Goya, anxietățile lui Piranesi sau viziunile lui Blake.

E cert că William Blake trăia stări halucinatorii, pe care le-a descris de altfel cu lux de amănunte. El afirmă că de mic copil „a văzut" personaje divine. Imaginația expansivă combinată cu elementul halucinator dădeau culoare și aureolă poematică și complexitate emoțională obiectului sau personajului perceput. El singur spunea : „cu ochii văd un ciulin în drum, dar cu ochiul meu lăuntric văd un bătrîn cărunt". Contemporanii săi, Linnel și Varley, s-au arătat deosebit de interesați în a investiga pe baze științifice experiența halucinatorie a lui Blake, în perioada în care el desena cunoscutele „capete vizionare". Blake privește în gol, declară că vede figura lui William Wallace plină de distincție și creează un model alegoric a lui Wallace impregnat de o nobilă generozitate. I se cere să deseneze spiritul unui purice și metafora portretizată (antropomorfă) se dovedește de o inegalabilă forță expresivă, rezultînd un cap pe care, privindu-l, îi intuiești micimea sufletească, anonimă, ce nu poate avea alt destin decît acela de a fi strivit. „Fizionomia zodiacală", gravura „Vesela zi", „Viziunile unor capete" sînt transfigurarea morfologiei în idee, dar ideea este organică, coerentă, cu amănunte de clarviziune, ca și cînd ar exista aidoma [31].

Sindromul halucinator al lui Blake corespunde cu definirea medicală cea mai generală : o tulburare de percepție obiectivată prin înregistrarea unor imagini senzitive, fără ca segmentul periferic al organului de simț (analizatorul vizual) să fie impresionat de excitațiile corespondente. Viziunile halucinatorii sînt rezultatul unei reactogenități particulare a zonelor senzitive centrale, imaginile recepționate de conștiință avînd caracter de obiectivitate întocmai ca cele generate de percepția directă a imaginilor reale. Ele reflectă o combinație între aspirațiile, temerile și acumulările vizuale antecedente dominante ale subiectului. Natura halu-

cinaţiilor depinde esenţial de psihismul şi nivelul de cultură ; transmutarea realităţii poate fi doar structural-dimensională (deformări, micşorări, măriri) la persoanele cu un psihism mediu, sau simbolico-alegorică, psihogenă la persoanele dotate cu fantezie, imaginaţie şi saturaţie afectivă, în varianta optimistă sau pesimistă.

Primele structurări alegorice efectuate în etapa pesimistă la Blake sînt cuprinse în „Cîntecele nevinovăţiei şi ale experienţei", ilustraţii la propriile sale poeme, utilizînd un procedeu neobişnuit : acvaforte în relief supracolorat. Alegoria apare cu vigoare în „Cartea lui Thel" (transpunerea principiului femenin al creaţiei) şi mai ales în „Nuntirea raiului cu iadul", în care încearcă o restaurare a valorilor etice, devenind vizionar pentru o nouă fraternizare umană prin bucurie.

Ilustraţiile pentru cartea lui Steadman „Expediţia împotriva negrilor răsculaţi din Surinam" concentrează o profundă revoltă prin poziţiile contorsionate şi nefireşti ale corpurilor schingiuite şi torturate pe nedrept, evocînd atmosfera michelangeliană. Forţa emoţională devine paroxistică în portretizarea „Ciumei" şi „Foametei" din cartea cu sensuri vizionare intitulată „Europa". Toate elementele compoziţionale : convulsiile trupului, mişcările imploratoare ale membrelor, fizionomiile cu trăsături ce creează imaginea extremă a suferinţei, toate acestea se definesc nu prin amănunte ilustrative ci prin puterea de sugestie şi de percepţie senzorial-afectivă.

Alegoriile monotipice („Newton", „Nabucodonosor", „Urizen", „Dumnezeu marele arhitect") au semnificaţii deformate sub impulsul subiectivismului imaginativ, profund marcat de decepţii, depresiune şi mizantropism. Sînt lucrări ce pledează consistent în favoarea structurii maniaco-depresive a lui Blake, corelabilă de altfel cu stările halucinatorii. Astfel, pentru el, Newton reprezintă forţa distrugătoare a măsurilor fixe, a delimitărilor care reprimă expansiunea. Nabucodonosor este hibridarea omului cu fiara. Blake recurge deseori la structura omului reîntors la condiţia cvadripedă şi inundat de pilozitate. S-a afirmat că aceste morfologii atavice reactualizează o veche gravură în lemn a lui Cranach, şi ea inspirată din folclorul german medieval. E posibil totuşi ca omul abrutizat să reprezinte o modalitate proprie, alegorică de ilustrare a nonvalorii opresive, idee obsedantă la Blake. Motivul se regăseşte şi în „Nuntirea raiului cu iadul" şi se corelează cu notificarea autorului „unde duce aceeaşi lege pentru leu şi bou".

Pe măsură ce înaintează în vîrstă, alegoria îi devine tot mai mult subordonată revoltelor sale interioare, care generează o întreagă galerie mitologică (Ilustraţiile pentru Milton). În „Cartea lui Iov" parabola e re-creată într-un sens diferit de cel biblic prin inversarea rolurilor : nu Iehova (aşa-numitul „domn nimeni" care îl batjocoreşte pe Iov) este personajul demn de stimă ci, dimpotrivă, Iov cel umilit.

Ciclul lucrărilor sale alegorice se încheie cu ilustraţiile la „Infernul" lui Dante ; credincios propriilor viziuni şi interpretări, Blake elimină

semnificațiile dogmatice, realizînd structuri umane armonioase și expresive în cele mai diverse și inedite ritmuri dinamice (ca, de pildă, în „Vîrtejul îndrăgostiților" de la galeriile de artă din Birmingham).

AGRESIVITATEA DISPERĂRII ȘI NAUFRAGIUL BIOLOGIC : GÉRICAULT

Géricault își duce personajele pînă în preajma derivei, naufragiului, părăsirii scenei, în cel mai biologic sens posibil.

Pictura sa a îmbrățișat și alte teme, nefiind reductibilă doar la suferința extremă sau la paranormalități. În tinerețe a fost atras de dandysmul importat mai ales din Anglia (dar bine infiltrat și în Franța), manifestînd predilecție pentru imaginea elegantă a calului sau pentru sporturile la modă. Calul pictat de Géricault se deosebește însă de calul mitologic, cu desfășurări spațiale, al lui Rubens sau de calul estetico-utilitar al pictorilor englezi. El este inclus în ritmuri plastice intime cu omul, formînd împreună o unitate organică, emoțională, împărțind destinul sau solitudinea („Cuirassierul rănit părăsind cîmpul de luptă"). Chiar și în lucrările cu subiect inspirat din sporturile gustate de marele public („Jockei la Derbi", „Trapeziștii", „Gala de box") subliniază cu neliniște și patetism încordarea paroxistică a efortului.

Treptat devine un apologet al valorilor clasice dar nu în maniera arhaizantă, restauratorie și subordonată tematic a lui David sau Ingres, plasîndu-se mai degrabă în vecinătatea filonului de factură drastic realistă Caravaggio-Goya-Daumier.

Primele lucrări în care investește forță dramatică în fața spectacolului descompunerii fizice și expansiunii spectrului morții sînt „Retragerea din Rusia", „Căruța cu răniți" și „Moartea lui Hippolyte".

Un eveniment de un tragism copleșitor zdruncină sensibilitățile contemporare : o fregată franceză în drum spre Senegal eșuează în largul coastelor africane ca urmare a unor neglijențe birocratice ; 149 de pasageri abandonați de căpitan s-au îmbarcat pe o plută care, un timp, a fost remorcată de marinarii unei șalupe de salvare, fiind lăsată apoi la voia întîmplării prin secționarea frînghiilor de legătură. A urmat o adevărată odisee a supraviețuitorilor, transformată într-un microunivers al infernului, cu revolte sîngeroase, omucideri din disperare și chiar acte de canibalism. În final apare o corabie ce salvează ultimii pasageri. Puternica trăire emoțională a catastrofei devine subiect de meditație existențială pentru marile spirite ale vremii. Michelet compară eșuarea navală cu deriva generică a întregii societăți franceze. Géricault vede în această dramă o alegorie de dimensiuni universale, ridicînd-o pînă la sensurile simbolice ale epopeei umane, concentrată în strigătul disperat al abandonaților. Sub impulsul dorinței de a asimila tot dramatismul întîmplării, el își mută atelierul în foburgul Roule, unde studiază cu simțul analitic al unui medic cadavrele și ipostazele plastice ale suferinzilor și muribun-

zilor. Culege interviuri de la supravieţuitori şi solicită dulgherului plutei să-i facă o machetă. Timp de doi ani efectuează numeroase schiţe premergătoare, de o puternică forţă expresivă. Unii esteticieni consideră că aceste schiţe conţin elemente mai consistente şi mai viguroase sub raportul efluxului dramatic decît lucrarea finită, care cumulează trăsături academiste, monocrome şi uneori inserate artificial. Cu toate aceste obiecţii, „Pluta Meduzei" reprezintă o lucrare de referinţă cu o viabilitate în timp în afara contestării. La lumina scurtă a fulgerului, ca sub bliţul aparatului fotografic, este dezvăluită proporţia dramei : anatomiile crispate, contorsionate şi înlănţuite redau spaima paroxistică în faţa morţii iminente ; cuplul emoţional speranţă-disperare e sugerat de balansul epavei cînd spre o posibilă salvare, cînd, invers, spre larg. Arhitectonica simetrică (pe planuri) a lucrării întăreşte dramatismul, sugerînd o reorganizare a vieţii într-un nou univers al instabilităţii, cu o trecere secvenţială de la morţii de pe primul plan către muribunzi şi supravieţuitori. Nu lipsesc fizionomiile exprimînd cele mai diverse ipostaze lăuntrice, de la mintea răvăşită de abandon ireversibil şi pînă la licărul de speranţă sau forţa aptă de a duce lupta pînă la capăt.

S-a emis opinia că „Pluta Meduzei" ar fi o lucrare „restructurată" din anatomii disparate puse cap la cap, similar unui joc de cuburi reaşezate într-o ordine logică, de laborator, elementele compoziţiei fiind împrumutate din Rafael, Caravaggio, Guérin, Michelangelo şi David, la care se adaugă personaje cunoscute. Într-adevăr, în figura tînărului înălţat peste grămada de trupuri poate fi identificat Delacroix, pictorul Jamal a pozat pentru fiul mort, braţele întinse în gesticulaţii patetice amintesc de „Jurămîntul Horaţilor" de David [32].

Această alternativă nu diminuează sensurile umane ale lucrării, prin care se îmbogăţeşte zguduitoarea temă a catastrofei marine, alături de naufragiul „Speranţei" lui Caspar David Friedrich sau de „Corabia cu sclavi" şi eşuările lui Turner sub ceruri de plumb şi în zbuciumul apocaliptic al valurilor.

Un deosebit interes biomedical stîrneşte schiţa lui Géricault „Revolta naufragiaţilor de pe Meduza" de la Amsterdams Historisch Museum, expresie concentrată a violenţei colective.

Agresivitatea umană cunoaşte două nivele de exprimare şi anume : prin coparticipare pasivă şi activă. Gustave Lebon în cartea sa „Psichologie de Foule" spune : „Un om izolat poate cu greu incendia un palat sau devasta un magazin ; aflat însă în grup, noţiunea de imposibilitate dispare". În coparticiparea pasivă, subiectul este spectator la actul de violenţă. În acest sens, Leyens citează episodul cu profunde semnificaţii psihosociale petrecut la New York, cînd 38 de indivizi au fost martorii unui asasinat, fără a interveni în nici un fel ca urmare a „diluării" în masă a responsabilităţii [33].

Această difuziune (posibil cataractică pentru instinctul primar de agresivitate) este cu atît mai mare, cu cît anonimatul e mai complet. Pentru epoca modernă, agresivitatea prin coparticipare pasivă este sti-

mulată consistent de incidența violenței în emisiunile de TV și în film. O echipă de cercetători din Louvain a demonstrat că grupele de copii care vizionează filme agresive prezintă comportamente alterate, exteriorizînd cîte un incident agresiv (verbal sau fizic) la intervale de 14 minute în săptămîna ulterioară vizionării. Agresivitatea crește proporțional cu creșterea numerică a spectatorilor, întrucît unii din participanți devin factori dezinhibanți.

Agresivitatea prin coparticipare activă primește justificări psihologice mult mai complexe ; comunitățile devin agresive prin frustrări directe ale codului existențial. În unele cazuri este afectat crezul social (în revolte și revoluția politică), în alte cazuri frustrarea e de ordin biologic elementar (lupta pentru supraviețuire).

În esență, „Revolta naufragiaților" de Géricault constituie una din cele mai autentice reprezentări ale agresivității colective născută din concurența acerbă pentru supraviețuire.

Seria litografiilor engleze marchează trecerea lui Géricault la imaginea derivei individuale, morală sau fizică, creînd o întreagă claviatură a patologicului : figuri de asasini, cîntăreți de stradă abandonați și înfometați, etilici prăbușiți în inconștiență precomatoasă, femei paralitice, executați prin spînzurare. Poate că forța de expresie a acestor ipostaze ale destinelor naufragiate nu ar fi atît de penetrantă, dacă autorul nu ar fi picurat propria-i picătură de otravă (se știe de altfel că galopul său nebunesc pe cai nărăvași ascundea ideea posedantă a sinuciderii, idee soldată, din fericire, doar cu o leziune gravă a coloanei vertebrale). Preferința lui Géricault pentru morfofizionomia suferinței paroxistice era o dominantă obsesivă ; el cerea să fie aprovizionat cu capete proaspăt ghilotinate, din dorința de a surprinde ultima amprentă a groazei în fața inexorabilului. Aceleași impulsuri l-au îndemnat să asiste cu o plăcere aproape sadică la descripțiile de patologie pline de amănunte ale doctorului Georget. Nu e de mirare că, în finalul unei atît de profunde incursiuni în patologic, Géricault înțelege că limita extremă a derivei umane este alienarea mintală, naufragiul psihic al personajului ce trezește compasiunea nu atît prin tenta nebuniei cît prin drama izolării, a ruperii punților de legătură cu lumea ; prin aceasta pictura sa primește cu adevărat agresivitate romantică la dimensiune byroniană. Cablurile rupte, prin care este abandonată „Pluta Meduzei", se preschimbă în ruperea firelor fragile ce lasă la voia întîmplării ființele înlănțuite de catastrofa înfrîngerii totale, fără liman, fără drum de întoarcere din haos și instabilitate.

PATETISMUL : DELACROIX, RODIN

Dacă patetismul este echivalent cu puterea de a impresiona, de a pune în vibrație maximă corzile afectivității, atunci Delacroix poate fi apropiat de judecata biologică cu precădere prin această trăsătură. Multi

plasticieni romantici au edificat scene și biostructuri cu rezonanțe patetice, însă nicăieri exteriorizarea durerii sau pasiunii nu a fost atît de violentă și răscolitoare. Mulți pictori romantici au vădit preferințe pentru eroii antici și conflictele mitologice : Géricault pentru a duce la limite extreme expresia suferinței și a sacrificiului, Ingres pentru a da noi valențe structurilor armonice. Delacroix merge mai departe : el nu restaurează, ci restructurează personajul clasic după diapazonul și intensitatea propriilor sale dimensiuni pasionale. S-a vorbit mult despre filiația Rubens-Delacroix ; ea este de acceptat dar numai cu amendamentul răsturnării raportului ritm+armonie/tensiune emoțională. La Rubens predomină grandoarea gestului (ceea ce atenuează tensiunile), la Delacroix ritmul, gestul, armonia se însumează sub cupola stimulului emoțional.

Ca toți marii sentimentali (Beethoven, Baudelaire, Byron), Delacroix exteriorizează un psihism cu un dinamism ciclic, cu alternarea, în aria afectivității, a etapelor de excitație optimistă (vecină sindromului maniacal) cu cele de depresiune sfîșietoare (vecină sindromului depresiv). Starea de excitație maniacală e definită în cei mai elementari termeni psihiatrici prin procese psihice accelerate, cu desfășurări vii ale reprezentărilor într-un ritm alert, febril, cu surprinderea rapidă a semnificațiilor, cu un optimism deseori nemotivat, cu accentuarea tentei erotice, a cochetăriei (dandysmului), cu un interes sporit față de ambientalul care e perceput într-o permanentă schimbare. Starea depresiv-melancolică se exteriorizează prin încordări chinuitoare, întrebări existențiale fără rezolvări, înclinație spre tristețe pînă la patetism, cu adîncirea sensurilor, asupra cărora spiritul stăruie pînă la disecția ultimă. Simfoniile nr. 3, 5, 7 și 9 ale lui Beethoven conțin problematica gravă a devenirii umane, în opoziție cu cele cu soț care conservă mult din optimismul și dinamismul clasic. După ce termină epopeea lui Jean-Cristophe, Romain Rolland simte nevoia cochetării cu pitorescul optimist (în Colas Breugnon [34]).

În existența lui Delacroix se pot asimila principalele arii liniștite, optimiste, echilibrate, în „Scenele arabe", în decorațiile din Biblioteca palatului Bourbon și Luxembourg, în decorațiile plafonului bibliotecii parlamentului, în perioadele în care era încîntat de maeștrii italieni ai Renașterii, de muzica lui Gluck și Mozart. „Femeile din Alger" sau „Dervișii din Tanger" sînt tăcerile ce prevestesc furtunile, sînt liniștea tigrului ținut în lanțurile care încătușează periodic dorința de sînge. Patetismul lui Delacroix se plămădește dintr-o luptă a contrariilor : viața aristocrată îi solicita ordine și ponderație în vreme ce temperamentul său vulcanic îl împinge către ruperea echilibrelor, către clocotul marilor pasiuni. În cercurile sociale pe care le frecventează se manifestă ca un „dandy" reținut, disprețuitor, chiar prețios ; cînd reintră însă în adevăratul său univers, cade pradă sub avalanșa halucinantă a dorințelor fără stavilă. Nicăieri tensiunile pasionale nu vor ajunge la stări limite paroxistice, în ciuda reînnoirilor și esențializărilor ce vor fi aduse mai apoi de celelalte curente moderne. Opera lui Delacroix ilustrează, în cea mai mare măsură, legea biologică privind legătura organică dintre structura afectivă a crea-

torului și sensurile emoționale ale creației. Dacă autoportretele lui Rembrandt rezumă istoria biologică a artistului în multiple ipostaze, autoportretele lui Delacroix reflectă fizionomia unui înlănțuit clocotind de mînia de a nu avea mai multe vieți pentru a-și revărsa torentele pasionale. Kenneth Clark [35] afirmă că predilecția lui de a înfățișa feline nu e întîmplătoare și că desenele sale cu tigri au trăsături fizionomice autoportretistice. Psihologic vorbind, nu se putea întîmpla altfel, de vreme ce Delacroix reunește o structură maniacală cu o forță morală destinată pentru expansiunea emoțională.

Lucrările definitorii pentru Delacroix sînt cele în care biostructura umană este împinsă furibund în epicentrul vîrtejului pasional sau al carnajului, al furtunii ce dezagregă și sfîșie anatomiile, lăsînd scena plină de victime, cu brațe tensionate și crispate pe arma ucigătoare ori pe gîtul sugrumat. Victimele cad în golul deznădejdii și nu mai au nici măcar șansa compasiunii. Paroxismul urii, iubirii sau al voluptății e atît de dominator, încît rațiunea devine incertă sau neputincioasă. Structurile umane sînt volume mișcătoare, contorsionate de pasiune pînă la limita alienării. Apartenența istorică a eroului e neesențială ; indiferent că el provine din istoria clasică sau contemporană, din Biblie sau din mitologie, e la fel de atemporal. Important este faptul că i se oferă prilejul efluxului afectiv prin includerea directă în aria aventurii umane, a tragismului convertit în realitate. „Masacrul din Chios“ de la Luvru e un caleidoscop de biostructuri bulversate, răniți, muribunzi, sprijinindu-se între ei de ultima fibră a speranței, anatomii incluse într-un decor apocaliptic, totul la o intensitate emoțională fără atenuări. În „Moartea lui Sardanapal“ (Luvru) drama se dezlănțuie frenetic pînă la autoepuizare. Într-o atmosferă profund tensionată, plină de senzualism sanguin, fără nici o aluzie fabulatorie, tiranul asirian se prăbușește iremediabil în adîncul neființei, agățîndu-se cu disperare de ultimele voluptăți. „Moartea lui Sardanapal“ a fost considerată ca al doilea masacru al lui Delacroix, un masacru senzorial, frenetic, dionysiac, mai devorator decît cel prin agresiune fizică.

Ilustrînd un episod din insurecția din 1830, care pune stavilă terorii albe a monarhiei burbonice, Delacroix edifică binecunoscuta lucrare „Libertatea călăuzind poporul“, vibrant mesaj asimilat de francezi drept echivalent plastic al Marseillaise-ei. Deși nu îl definește pe autor sub raport tematic, se adecvează totuși cu stilul compozițional, fiind o nouă treaptă pe filiația romantică inițiată de Géricault. La fel ca în cazul „Plutei Meduzei“, și aci e vorba de un conglomerat uman care, aflat pe o suprafață instabilă, pendulează între speranță și moarte. Sub raport politic, reprezintă o obiectivare princeps a luptei de clasă. Sub raport biostructural, concentrează atît de multă solidaritate umană intercomunicantă, încît depășește angoasa și masacrul. Eroul colectiv se distribuie în grupe ce ascensionează pînă la simbol : drapelul libertății. Patetismul e subliniat prin poziția răsturnată a morților din primul plan, cu segmente descarnate, cu vestimentație zdrențuită și mai cu seamă prin frontalismul eroic al libertății-alegorie, femeia cu pieptul dezgolit. Hotărîrea combatanților nu lasă loc nici unui echivoc, figurile exprimă o convergență

integrală a sensului cu mobilul acţiunii. „Libertatea“ lui Delacroix este o altă „Plută a Meduzei“ dar adusă de la exotic şi ipotetic, la actual, real, concret, irevocabil.

Delacroix a nutrit o revoltă permanentă împotriva violării dreptului natural. În lucrarea „Poetul Tasso la ospiciu“ nu alienarea poetului e subliniată, ci dispreţul său suveran faţă de curioşii inoportuni care îşi strecoară insinuant mîinile şi privirile printre gratiile celulei unde poetul a fost claustrat. Aceeaşi agresionare a spiritului este evocată de Delacroix în decoraţiile Parlamentului francez ; aici realizează o antiteză între Orfeu (oferind grecilor avantajele civilizaţiei) şi Attila (distrugînd cultura Italiei). Cu braţul ridicat în gestul concentrat al violenţei nimicitoare, Attila face corp comun centaurian cu calul său cambrat, avînd la picioare corpul răsturnat al femeii ce schiţează un ineficient gest de apărare. A fost considerat „al 3-lea carnagiu al lui Delacroix“, în care pateticul rezultă din combinarea furiei distrugătorului cu perplexitatea victimei[36].

Ultima compoziţie impregnată de dramatism este „Intrarea cruciaţilor în Constantinopol“ de la Luvru, construită pe aceeaşi polaritate, de data aceasta confruntîndu-se aroganţa dezinvoltă şi iraţională a cuceritorilor cu implorările învinşilor îngenuncheaţi.

„Căruţa cu răniţi“, „Pluta Meduzei“, „Figurile patologice“ din litografiile engleze, carnagiile lui Delacroix, sînt toate prefigurări ale marilor drame sociale ale secolului nostru, pentru rezolvarea cărora se implică întreaga gîndire umană fie ea sociologică, politică, ecologică sau biomedicală.

Confruntarea lui Rodin cu Hildebrand demonstrează încă o dată deosebirea dintre creatorul de artă şi teoretician. Hildebrand a adunat cu minuţie „Problemele formei“ care au apărut în mai mult de nouă ediţii, dar sculptura lui e aridă, matematizată, lipsită de dramatism şi, implicit, nu aduce rezolvări capitale nici pe plan estetic şi nici existenţial. Cu totul altfel stau lucrurile cu Rodin, cel mai înzestrat sculptor al secolului al XIX-lea. El a neglijat obligaţia de a lăsa mărturii asupra conceptelor sale creatoare, fapt care ne-a obligat la reconstituiri. În schimb, lucrările lui majore conţin adînci trăiri pasionale, ingeniozitate dezinvoltă şi generoasă, izvorîtă mai puţin din raţiune şi mai mult din intuiţie.

Marea forţă a sculpturilor lui Rodin constă în faptul că acestea prezintă semnificaţii morfologice, psihosenzoriale şi afective din toate incidenţele. Făcînd un ocol în jurul „Sărutului“ sau a „Burghezilor din Calais“ constatăm că, în fiecare punct unde ne-am opri, este posibilă o altă naraţie, o altă înregistrare emoţională ; mai mult chiar, fiecare secvenţă le întregeşte afectiv pe celelalte.

„Sărutul“ este o demonstraţie de conjugare a anatomiilor, de complementarizare a armoniilor structurale în dinamică, cu o atît de adîncă

intercomunicare a sentimentelor încît sensurile erotice se pulverizează. Într-o anumită incidență se valorifică grația pudică a corpului fetei, în alta îngemănarea privirilor, în alta gestul protector, în formă de cuib, al brațelor tînărului.

Asemănările dintre Rodin și Delacroix, sub raportul vitalității explozive a personajului uman, nu sînt întîmplătoare („Cele trei umbre" de pildă) ; același patetism eruptiv, aceeași iradiere din interior spre exterior a gestului, aceeași includere de semnificații psiho-emotive în anatomie, aceeași tensiune congestivă a formei și, mai presus de toate, aceeași izbitoare asemănare cu modelul viu, prin care Rodin dă consistență crezului lui Bouchardon. Chiar cu riscul de a intra în conflict cu gustul monden (cum s-a întîmplat de altfel în cazul grupului statuar „Burghezii din Calais" și mai ales cu „Balzac"), Rodin respinge sculptura subordonată bidimensionalului, imitînd pictura sau basorelieful, tocmai datorită faptului că îl constrînge la o singură incidență tensională, element ce fusese exploatat cu mult timp în urmă de către Bernini.

Tentația de a-l lucra pe Balzac e foarte mare, deși e nevoit de a-și nega crezul modelului viu (Balzac murise de trei decenii). Selectează persoane care seamănă cu scriitorul, îl imaginează gol, animat de gesturi largi. Primul proiect e respins categoric, iar al doilea, ceva mai ponderat, avea să poposească în grădinile de la Palais Royal. Marea dificultate constă din lipsa de consens între anatomia noneroică a scriitorului (ins mărunt, gras și displastic) și dorința lui Rodin de a-l investi cu patetism romantic. Are nevoie de șapte versiuni nude, peste care drapează legendarul halat. În final, alege modelul cel mai plin de semnificație (acesta avea să ajungă la muzeul de artă modernă din New York) : un Balzac saturat de dramatism ironic, de forță revărsată din tensiunile interioare, pe undeva asemănătoare cu expresia plină de revărsări a lui Moise de Michelangelo. Experimentul „Balzac" este capital, dovedind forța sa inegalabilă de gînditor în piatră.

În „Mîinile inversate" (lucrarea a mai primit și denumirea alegorică de „Catedrala") creează un spațiu afectiv, vibrant, ocrotit de cele două palme.

„Poarta infernului", inspirată din Dante, debutează prin elemente ilustrativ-decorative, fără participare afectivă la angoasa spirituală. Pe parcurs însă pierde treptat firul tematic și începe să dea libertate de mișcare și trăire personajelor. Așa se explică faptul că unele structuri devin independente și se pot individualiza ulterior în lucrări separate : un tînăr îngenuncheat cu brațele înălțate implorator e „Fiul risipitor", unul dintre nuduri exprimînd introspecție tensionată de neliniște și incertitudine e „Meditația"...

Marea descoperire a lui Rodin a fost subordonarea tuturor elementelor de biostructură unei anumite trăiri interioare, prin convergența semnificațiilor de pe suprafețele sculptate. El reușește să găsească acel „mijloc al distanței" între intenția primară și migala finisării, momentul modelării sub forța instinctului și a sensibilității („Eva", „Femeia ghemuită", „Frumoasa făurăreasă") [37].

8. PLASTICA MODERNĂ; STABILITATE ȘI DISLOCARE BIOLOGICĂ

8.1. METAMORFOZELE BIOSTRUCTURII UMANE ÎN PLASTICA MODERNĂ

Începînd cu ultimele decenii ale secolului al XIX-lea în creația plastică subiectivul ajunge la o mare pondere, valorificînd mai consistent forțele interioare ale creatorului, care primește astfel mai multă independență față de determinismele extrinseci, chiar atunci cînd, prin tematică sau procedură, servește contextul socio-ambiental. Artistul secolului XX are șanse reduse de a se defini și realiza dacă nu valorifică libertatea cîștigată de a „recrea", de a aduce elementul individual, neidentificabil la precursori. Secolul nostru nu agreează nici inovația fără forță artistică, dar nici frumosul anchilozat de forme și canoane uzate moral. Tocmai imperativul acestei simbioze între inovație și semnificație explică numeroasele căutări, ce au primit denumiri mai mult sau mai puțin adecvate : impresionism, suprarealism, nonfigurativism etc.

Dreptul plasticienilor din școlile moderne, de a reconstitui cu mijloace subiective omul și natura, face parte integrantă din marile eliberări care au urmat, în serie, după primele expoziții ale impresioniștilor.

În primul rînd, plasticianul epocii moderne înțelege că inovarea nu este posibilă decît prin libertatea de a reprezenta și altceva decît ceea ce se prezintă în mod habitual în sfera senzorială [1]. Noul care șochează și descumpănește, stimulează resursele interpretative. Această ipostază are un profund caracter democratic, transformînd privitorul în coparticipant la creație. Opera de artă cu temă mitologică, istorică sau religioasă conține în structura sa intrinsecă interpretarea și comentariul, ceea ce reduce publicul la funcția de arbitru echivoc. Creația modernă dă frîu liber reflexiei, tocmai prin propunerea unei varietăți de soluții interpretative, în concordanță cu natura variabilă a valorilor și judecăților estetice.

În al doilea rînd, trebuie subliniat faptul că, odată cîștigată libertatea de a reconstitui structurile din ingrediente subiective, artistul se trezește

deodată în fața unei infinități de teme și mijloace care permit metamorfoze nelimitate, aflate între realitatea faptică și echivalențele ei abstracte. În felul acesta, o pictură devine mai mult decît mobilul realității, primind atributele unui fenomen artistic de sine stătător, o arie vitală autonomă, neaservită unui obiect sau unui peisaj anume. Noțiunea de „creație" primește un conținut mai complex, deoarece include mai radical actul „constituirii", fie ca edificare cosmică, antropogenetică sau geneză de forme și semnificații. Cîștigînd latitudinea de a inventa forma, artistul cîștigă libertatea de a reține din formele existente doar sensurile și semnele socotite de el esențiale, concordante deopotrivă cu noua treaptă și cu propriile înțelegeri și aspirații, incluzîndu-le într-o nouă ordine autonomă ; obiectul trăiește prin metafora, sublimarea sau simbolul său.

Biostructura umană urmează metamorfozele pe care le parcurge acest proces dinamic de esențializare, fără însă a dispărea niciodată. Dacă în arta nonfigurativă omul pierde coordonatele biologice, el persistă totuși în tonusul vital, în amprenta personală a creatorului, deplasarea de la obiectiv la subiectiv fiind maximă.

În principiu, în plastica modernă, biostructurile umane se concentrează în două „specii" principale [2] :

a) Biostructura *stabilă,* care conservă în reprezentare coordonatele biologice esențiale. În această primă alternativă, metamorfoza operează în aria *recepției sau analizei* materialului tematic. Biostructura-model e obiectivă dar ea va fi reorganizată, fie prin percepția directă senzorială (la impresioniști), fie prin contorsionare afectivă (la Van Gogh), fie prin turnarea în procedee metodologice noi (la poantiliști), fie prin receptarea esențelor (la Brâncuși), a elementului ancestral ingenuu (Gauguin), inocent (Henri Rousseau) sau refulat (Toulouse-Lautrec).

b) Biostructura *instabilă,* care neglijează coordonatele biologice esențiale, substituindu-le cu structuri recreate, aluzive, alegorice sau simbolice. În această ipostază, metamorfoza este activă asupra obiectului receptat, fiind indusă de determinisme complexe psihosociale și bioecologice. În speță, majoritatea disocierilor biologice sînt induse de circumstanțe sociale. Instabilitatea biologică poate fi produsă prin *plăsmuire* (Tanguy, Klee, Ensor, Magritte, Dali), prin *disecție* și *recombinare* (cubiștii) sau prin *dislocare* (Duchamp, Giacometti, Bacon, Boccioni).

Biostructurile umane dislocate din plastica modernă sînt, de fapt, conversiunile plastice ale vieții moderne, supraurbanizată și mecanizată. Să nu uităm că Roma antică, în momentul de maximă concentrare umană conținea 1/7—1/10 din numărul actual de locuitori ai unuia din orașele mari actuale : Tokio, New York, Calcutta, Paris, Londra Buenos-Aires sau Moscova. Orașul de 5 000—10 000 locuitori, pentru care a pledat la timpul său Platon, a rămas o himeră. Cu toate acestea, într-o așezare de dimensiuni reduse riscul de psihopatologie este mic, intercomunicarea și solidaritatea umană operează cu promptitudine, protecția handicapaților este mai eficientă și individul își păstrează identitatea.

Marea metropolă, supraindustrializată și mecanizată conține numeroase surse de instabilitate psihică [3].

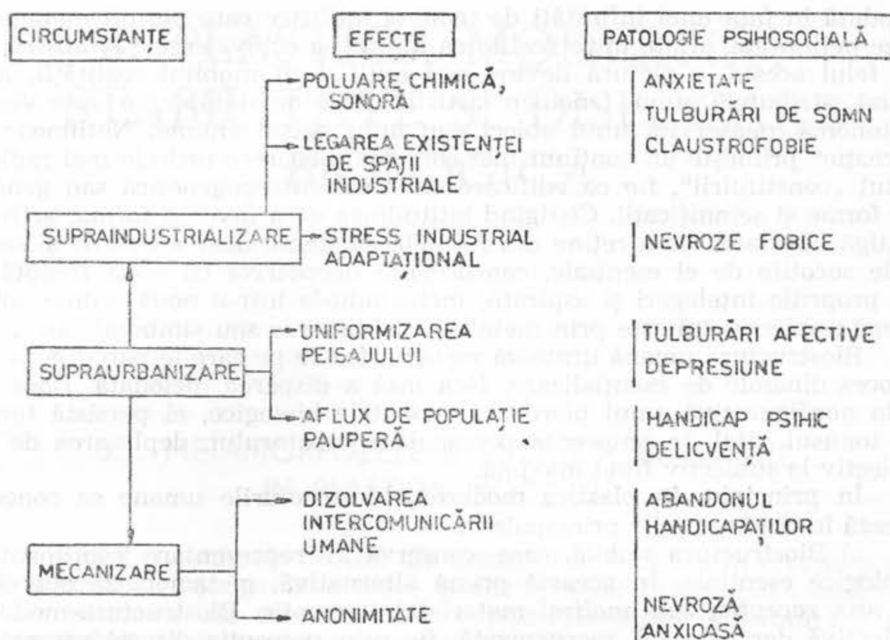


Fig. 6. Consecințe psihopatologice posibile ale supraurbanizării

Din păcate, în loc de a găsi rezolvări, aceste instabilități riscă să genereze circuite vicioase. Așa, de pildă, depoluarea necesită procedee atît de costisitoare, încît afectează beneficiul. Poluarea sonoră, chiar în timpul nopții, depășește în majoritatea metropolelor treizeci de decibeli și este maximă în cartierele din vecinătatea aeroporturilor și arterelor mari de trafic. Un studiu efectuat la Philadelphia demonstrează că tuberculoza, sifilisul, boala diareică, bolile psihice, cardiopatiile, alcoolismul și delicvența se concentrează cartografic în zonele centrale suprapopulate. Spațiile economico-industriale determină nu numai supraaglomerare dar și cheltuieli suplimentare de timp pentru deplasări, ceea ce duce la o amputare a accesului la beneficii sociale, culturale și sanitare [4].

Viața solitară, anonimă a omului modern din marile aglomerări urbane este — probabil — factorul cel mai implicat în geneza nevrozei terifiante, care a preocupat numeroși sociologi („The Lonely Crowd" de David Riesman sau „Anonimia" de Durkheim). Anxietățile nesfîrșitei păduri medievale au ca echivalent modern anxietățile terifiante ale blocurilor din Manhattan.

Pentru handicapatul psihic și neadaptatul migrat din necesitatea ameliorării statutului biologic, mediul suprapopulat devine în genere ostil, perpetuînd nevroza fobică.

S-a vorbit şi scris foarte mult despre reorganizarea prospectivă a marilor centre industrializate, prin coroborarea dintre arhitecţi, medici şi sociologi. Colaborarea însă nu a avut loc, nici măcar în edificarea instituţiilor social-sanitare. Proiectele propuse de Le Corbusier pentru un oraş cu descongestionarea centrului, ameliorarea căilor de acces şi extindere spaţială nu s-au respectat. Oraşele „Turn", „Ciupercă" sau „Babilon" propuse de Jonas, Constant sau Kikutake sînt interesante deocamdată pentru „science-fiction". Omenirea nu are însă nevoie organică de „science-fiction", ci de soluţii aplicabile şi tocmai această disociere între util şi utopic a generat criza actuală a metropolei.

Conştient sau instinctual, plasticienii şi-au îndeplinit misiunea avertizatoare mai convingător decît au făcut-o sociologii. Oare nu pune pe gînduri pe nimeni faptul că Gauguin evadează din lumea contemporană mecanizată, că Van Gogh se autoexilează în natură, că Giacometti şi Duchamp prezintă dislocarea umană ca o nouă calitate ? Iar dacă Fernand Léger devine un „conformist", un resemnat al maşinizării prin inevitabilitatea sa, el rămîne totuşi un protestatar, prin tehnologizarea structurilor organice, prin robotizarea anatomiei, prin unicitatea de structură a omului cu maşina, a omului standardizat prin caracterul „de serie", incompatibil cu valorificarea sentimentului, pitorescului şi a trăirilor pasionale.

8.2. MORFOLOGII UMANE STABILE

PERCEPŢIA SPONTANĂ. CONTRADICŢIILE FIZIOLOGICE ALE IMPRESIONIŞTILOR. PATOLOGICUL ÎN ARTA LUI DEGAS

Elementele definitorii ale impresionismului sînt mult prea la îndemîna publicului pentru a mai fi necesare reactualizări doctrinale, motiv pentru care ne rezumăm la un tabel pe cît de sintetic, pe atît de incomplet şi inexpresiv. Inexpresiv, fiindcă impresionismul nu este uşor de delimitat spaţial şi temporal, existînd atît înaintea cît şi după grupul Manet-Monet-Pissarro-Sisley-Boudin-Jongkind-Berthe Morisot-Mary Cassat-Renoir-Degas.

Pe de altă parte, el înglobează o mişcare artistică ce tolerează în mică măsură echivalarea cu alte modalităţi creatoare (de pildă, cu expresionismul sau cubismul). E necesar să fim foarte conştienţi de faptul că delimitările premoderne (artă antică, medievală, renascentistă etc.) au cu totul alte dimensiuni şi conţinuturi semantice decît delimitările moderne ; ca atare, enumerarea lor secvenţială (a modul dicţionarelor ilustrate) poate genera confuzii şi regretabile neînţelegeri. Dacă şcolile premoderne au

esențial spații istorice, cele moderne au esențial spații conceptuale. Astfel, meritul impresioniștilor nu e măsurabil atît prin ceea ce au realizat, cît mai ales prin porțile deschise de ei pe drumul liberalizării artei. „Olympia" lui Manet este prima ușă forțată, fără de care filiația Kandinski-Braque-Mondrian-Klee-Picasso ar fi greu de conceput.

Tabelul nr. V

Elemente definitorii ale impresionismului

Conceptual	Metodologic
— Negarea sistemelor închise, istorice, definitive ; — Independența față de „stil" și academism ; — Orientare de ansamblu realistă ; — Acordarea de valori și sensuri egale tuturor obiectelor, temelor, surselor, inclusiv spațiilor interobiectuale (lumina, atmosfera, intercomunicarea) ; — Independența (relativă) față de structurile, limitele și relațiile obiective ; echilibrul instabil între realitate și abstractizare ; — Preferința pentru peisaj ; — Eliminarea idealizărilor, poetizărilor, sensibilității romantice ; — Sesizarea elementului instantaneu, fugitiv, chiar imperfect ; surprinderea unui moment al etapelor schimbătoare ale materiei (schița devine lucrare finită)	— Înregistrarea realității prin percepție senzorială directă, prin actul spontan, neprelucrat în conștiință („imaginea originară și inocentă a lumii") ; — Topirea obiectului în suma senzațiilor cromatice, generînd imagini fugitive, uneori ilizibile ; — Substructura de lucru e trăsătura de penel în virgulă, ritmică și multiplicată, prin care se elimină conturul tranșant al obiectelor (în cadrul intenției de unificare a liniei cu culoarea) ; — Particulele de lumină și culoare se întrepătrund, obiectele se intersectează, distanțele și adîncimile se anulează ; — Transferul șevaletului „en plein air" pentru surprinderea schimbărilor cromatice ; — Preferința pentru culorile complementare (simultaneitatea contrastelor).

O bună parte din elementele doctrinale însă nu s-au respectat integral pe parcursul expansiunii impresionismului. Orientarea realistă, bunăoară, se dizolvă treptat datorită metodologiei ce deschide inevitabil drumul subiectivismului și abstractizării. Refuzul poetizării rezistă doar pînă la Renoir, iar percepția spontană e subminată de către Degas și negată în arta lui Cézanne.

Vom încerca să relevăm în continuare ce anume a adus nou impresionismul sub raportul biostructurilor umane.

Elaborînd personajul uman, impresioniștii îl dezbracă de toată încărcătura morfopsihică acumulată istoric, de toate elementele intenționale moralizatoare, didacticiste, anecdotice sau narative, pentru a-l reconstitui prin intermediul instantaneului perceptiv.

„Olympia“ lui Manet reprezintă prima conversie impresionistă a biostructurii umane. Marea revoltă a fost generată de curajul de a dezagrega tot ceea ce acumulase temporal „Venus din Urbino“ de Tizian. Nudul îşi pierde sensul academist, şi devine goliciune totală în cel mai anatomic sens posibil. Eliminînd spaţialitatea, pictorul ne face participanţi la intimitatea scenei. Servitoarea nu mai e un accesoriu de decor (ca în lucrarea lui Tizian), ci un personaj cu drepturi egale. „Olympia“ acceptă cu dezinvoltură transformarea personajului mitic într-o prezenţă vie, atît de autentică încît face imposibilă orice abstractizare sau transcendenţă. Poate că Manet nu ar fi fost atît de convingător în intenţia sa de a impune percepţia senzorială a biostructurii nude, dacă nu ar fi avut curajul demitizării ostentative a unei teme consacrate.

„Prînzul pe iarbă“ este, de asemenea, o replică impresionistă faţă de convenţia renascentistă din „Judecata lui Paris“ de Rafael şi „Concertul cîmpenesc“ atribuit lui Giorgione [5]. Dar dacă în universul istoric al Renaşterii divinităţile nude, plasate în răcoarea pădurilor, nu aveau nimic bizar, în schimb, în secolul al XIX-lea, înlocuirea unei zeităţi nude cu Victorine Meurend în conversaţie dezinvoltă cu Gustav Manet şi Ferdinand Leenhoff, găsea publicul total nepregătit. Întreaga mitologie se dezagregă ; personajele incluse în contemporaneitate manifestă o totală indiferenţă, fără tensiuni şi balansuri psihologice. Liniştea luminoasă a fizionomiilor nu este definită prin mijloace afective, ci prin asimilarea revărsărilor de lumină emanate din apă şi atmosferă. Lumina şi culoarea se identifică, anulînd rolul tradiţional al umbrei şi clarobscurului. Ca atare, dispar tensiunile afective şi elementele narative, dar creşte respectul faţă de spaţiu, care încetează de a mai fi un minus de substanţă, devenind un coparticipant la imagine prin efectul egalizator al culorii. Percepţia vizuală genuină generează „impresia“ că imaginea a fost fixată înainte de prelucrarea sa intelectuală.

„Execuţia lui Maximilian“ constituie o reluare a subiectului cunoscutei lucrări „Trei Mai“ a lui Goya. Dar, în vreme ce Goya face din „Trei Mai“ un manifest al luptei raţiunii împotriva violenţei, Manet restructurează o ipostază echivocă, fără valenţe interpretative şi fără invitaţii la participare afectivă. Acelaşi indiferentism emoţional îl găsim şi în alte lucrări ale lui Manet : „Baletul spaniol“, „Balconul“, „Fata de la Follies-Bergère“, „Monet pictînd în barcă“, „Partida de Croket“, „Fata cu sînii goi“, „Femeia cu evantaiul“. În spatele refuzului de participare se ascunde o poziţie similară cu cea întîlnită în „impersonalismul“ lui Pierro della Francesca. În speţă Manet doreşte să creeze ruperi de ritm în filmul clocotitor al sfîrşitului de secol XIX, negări proteguitoare faţă de neliniştile şi vacarmul social, prin propunerea unei trăiri senzoriale a clipei.

Sinceritatea experienţei senzoriale neprelucrate rămîne cuvînt de ordine la ceilalţi impresionişti, dar, conştient sau instinctual, recepţia realităţii primeşte conţinuturi noi. Ceea ce a urmat demonstrează că ingenuitatea optică este eficientă la înregistrarea peisajului, exuberanţei vegetale sau sclipirilor solare (la Monet sau Pissarro), însă devine inoperantă

atunci cînd reintră în scenă personajul uman (la Renoir și Degas). Prima concesie consistentă e comisă de Degas ; el rămîne fidel impresionismului în ceea ce privește înregistrarea sinceră a secvenței, dar momentul secvențial este selectat (deci premeditat).

Judecînd lucrurile sub raport medico-biologic, puritatea optică nu putea dăinui, deoarece se opune legilor fiziologiei [6]. Analizatorul optic nu este altceva decît o prelungire a sistemului nervos, avînd trei segmente : cel periferic (celule cu conuri și bastonașe, care sînt impresionate de lumină și culoare), cel transmițător (nervii optici și tracturile optice) și segmentul central (de integrare, conectat cu ariile corticale). Toate aceste trei segmente funcționează unitar, concomitent, inseparabil. Receptarea fără analiză nu poate fi concepută, de vreme ce proiecția corticală implică și analiza discriminatorie. Această latură „vulnerabilă" a ideologiei impresioniștilor avea să se răzbune, explicînd abandonurile ulterioare. La Degas, momentul impersonal este identificabil doar în receptarea instantanee a mișcării spațiale. Pictura sa evocă actul de „tragere a cortinei", de „dezbrăcare" ușor insinuantă a personajului, aflat într-un moment de intimitate, care se dorea protejat ; artistul nu se angajează afectiv, dar propune comentariul afectiv al privitorului. „Balerinele" sînt surprinse mai rar în evoluția scenică, unde imperfecțiunile sînt corectate de focalizările luminoase și de machiajul de spectacol. Cel mai des sînt invocate în pozițiile inestetice ale exercițiului extenuant sau ale prerogativelor vestimentare. Ele își demască astfel fragilitatea costelivă, uneori cu amprenta rahitismului, profilurile anatomice accidentate și înăsprite de efort. Femeile care se piaptănă sau se îmbăiază sînt surprinse, de asemenea, în ipostaze dizarmonice de intimitate necontrolată, ajungînd pînă la negarea feminității. Prin aceste imixtiuni în ipostaze ascunse, de obicei, cu pudoare instinctuală de către femeie, Degas ajunge la antipodul lui Ingres. „Călcătoresele" sînt redate exact în clipa cînd resimt disconfortul muncii. În lucrarea „La modistă", dezbrăcarea este psihologică, fiind îngroșată tenta prerogativelor inestetice ale feminității, premergătoare momentului final al cochetăriei.

„Absintul" reprezintă, fără îndoială, cea mai robustă lucrare a lui Degas. Ea poate fi considerată deopotrivă o evadare din limitele impresionismului, precum și o exploatare a celor mai complexe posibilități ale acestuia. Indiferent de alternativa pe care o acceptăm, pe filiație impresionistă „Absintul" se plasează la celălalt pol față de „Olympia" lui Manet, închizînd un drum început prin percepția senzorială a unei nudități și ajuns la comentariul impersonal al unei drame silențioase. Tocmai datorită efectului de „dezgolire", personajele spun tot oricărei categorii de privitori. Prinzînd în incidență vizuală „Absintul", ai impresia că te afli nu într-o galerie ci în atmosfera pernicioasă a birtului de foburg parizian, participînd la scenă [7]. Personajul feminin este o prostituată, fără istorie, univers și speranță, redusă la condiția animalității sub imperiul etilismului cronic. Îmbrăcată după un gust îndoielnic și țipător, femeia pierde ultimul simț de cochetărie sub influența stării ebrioase. Ceea ce mai supra-

viețuiește este fardul fals și strident, risipit în dezordine și abandon. Personajul masculin apare mai împăcat cu inevitabilul și cu ireversibilitatea decreptitudinii ; cu toată dezordinea vestimentației și în ciuda faciesului tumefiat și congestionat, arborează o aroganță opulentă, o ignoranță inconștientă și stupidă. Prin fixarea celor doi în spațiul îngust între masă și spătarul cu oglinzi, pictorul sugerează prizonieratul viciului. Și totuși, în ciuda lipsei de expresivitate a figurilor, a aparentei izolări psihice, în aer plutește sentimentul solidarității în neputință, prin apropierea fizică tolerată mutual și prin cochetarea coloristică dintre pahare. Galbenul absintului se corelează cu coloritul maladiv al figurii femeii și al dantelelor în dezordine, purpuriul emanat de paharul bărbatului se conjugă cu structura sanguină a acestuia.

ANATOMII LIRICE : RENOIR

Majoritatea impresioniștilor au căutat să obțină independența față de tradiție prin ruperea punților de legătură cu trecutul, prin negarea acumulărilor anterioare. Renoir, în schimb, cîștigă această independență printr-o atitudine diferită, și anume prin asimilarea într-o retortă unificatoare a mai multor direcții și modalități creatoare, concentrînd în doze ponderate : senzualismul rubensian și veronesian, cromatica lui Corot și Courbet, frazarea poetică și vibrația romanticilor și a clasicismului lui Ingres [8]. Amalgamarea tuturor acestor elemente e însă atît de bine filtrată prin propria-i sensibilitate, încît înlătură orice incriminare a eclectismului. Prin sinteze el se apropie mai mult de Cézanne decît de impresioniștii „pur sînge", de la care reține cu precădere luminozitatea solară, cu irizările și reflexele sale aeriene. Din unele documente rezultă că, întocmai ca Monet, el a studiat la nivelul cercetării științifice lucrările lui Bunsen și Kirchoff referitoare la structura spectrală a luminii solare în interrelație cu percepția senzorială a culorii.

Îmbinarea armonioasă a plasticității spațiale a formelor cu vibrația culorii, generează biostructura umană care îl definește pe Renoir : nudul feminin. El se edifică în condiții de totală independență față de nudul plămădit sub imperiul idealizărilor clasice (la Ingres), față de feminitatea demitificată (la Degas), față de nudul animat de evoluții gestice dramatice (la Rubens).

Nudul lui Renoir e o structură feminină generică, aproape monografică, înglobînd într-un tot unitar senzualitatea cea mai caldă cu efuziunea lirică, la care adaugă vitalitate și robustețe în mișcare și postură. El are o definire anatomică inconfundabilă, fiind caracterizat prin sănătate și seninătate, înfățișîndu-se firesc, fără ostentație, pulsînd de o vitalitate care face inoportun excesul de pudoare. Detaliile morfologice au caracter definitor : nasul scurt și narinele ușor dilatate, buzele cărnoase, sînul fecioreInic dar plin, cu densitatea suculentă a fructelor coapte ; figura e luminoasă, lipsită de introspecție sau afectare, cu o candiditate familiară.

Statura e ușor picnică, dar carnația bine conturată. Întreaga structură apare ca suma ondulației multiplicate, a convexităților asamblate generos, volumetric, în măsură să stimuleze concomitent percepția vizuală și tactilă. Este vorba de o specie aparte a senzualului, mai puțin provocator, erotic și mai mult pretext de poetizare a feminității, cu vibrație și puritate nestudiată („După scăldat", „Baigneusa pe stînci", „Baigneusa blondă", „Baigneusa ștergîndu-se").

Plasat singular, în plină lumină solară, corpul expus cu sinceritate și dezinvoltură absoarbe și iradiază lumina ; plasat în compoziție, își revarsă ritmurile ondulante, poetizînd atmosfera și transformînd întregul spațiu în vibrații curbe ce se reîntorc pe pielea marmoreană, realimentîndu-i lirismul. Renoir se distanțează de impresioniști prin faptul că folosește efluviile cromatice nu pentru a estompa contururile ci, dimpotrivă, pentru a le da o mai mare consistență. În felul acesta demonstrează că percepția senzorială a creatorului nu e deplină, dacă nu modulează implicit și simțul perceptiv al privitorului.

POANTILISMUL ȘI ANALIZATORUL OPTIC. „GRANDE JATTE" ȘI COMPORTAMENTUL RITUALIZAT

Pictura poantilistă, privită din incidența biologică, stîrnește interesul din mai multe puncte de vedere.

În primul rînd, implicația biomedicală rezidă în încercarea lui Seurat de a diversifica arealul perceptiv al analizatorului vizual, mergînd pe drumul elaborării unui nou procedeu estetic. „Duminica de vară pe insula Grande Jatte" (aflată la Institutul de artă din Chicago), apare ca un manifest al unei noi tendințe, denumită, destul de relativ, „neoimpresionistă". Poantilismul dorește să-și asume rolul creator al unei noi școli cu un concept bine definit : „o metodă precisă și științifică în măsură să realizeze simbioze între artă și știință". Doctrinar, poantilismul consideră că structurarea personajului și a ambianței devine mai apropiată de performanțele fiziologice ale înregistrării senzației vizuale, dacă se acordă cu datele obținute prin studiul științific al culorilor și liniilor și cu înțelegerea efectelor exercitate de culoare și contur asupra psihosenzoriului uman.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, fiziologia percepției senzoriale cunoaște un avînt fără precedent, prin confruntarea cu legile fizicii. Din lucrările lui Helmholz, Maxwell, Rood ș.a. rezultă că ochiul uman diferențiază, sub raport funcțional, trei categorii de culori și anume : culorile *obiective* ale lucrurilor și ființelor, culorile *receptate* prin ecleraj și culoarea *sumată* rezultată din interrelațiile reciproce ale apropierii sau combinării nuanțelor. Dacă primele două categorii au fost bine experimentate în pictură, în schimb cea de a treia nu a fost exploatată la nivelul

unor înţelegeri aprofundate. Această premisă este întărită de demonstraţiile lui Chevreul referitoare la contrastele optice şi la complementaritatea culorilor.

În jurul anului 1880 este puternic vehiculată teza fertilizării reciproce dintre artă şi ştiinţă. Scientismul pozitivist admite existenţa a trei tipuri de relaţii posibile. Prima alternativă presupune unificarea ştiinţei cu arta în vederea cunoaşterii obiective a fenomenului. Alternativa nu e validă, întrucît duce inevitabil la disoluţia artei prin aservire, în speţă prin subminarea elementului emoţional şi imprevizibil, invenţiei şi imaginaţiei creatoare. Cea de a doua alternativă presupune păstrarea independenţelor specifice atît sub raport metodologic cît şi cognitiv, dar cu împrumuturi reciproce în ariile în care aceste împrumuturi pot avea efect stimulator, fertilizant. Este de fapt situaţia cea mai justificată de istorie, care de altfel a funcţionat permanent (în antropomorfismul preistoric, în geometrismul egiptean, în arhitectura romanică, în psihosenzorialul baroco-romantic. În fine, cea de a treia ipostază presupune segregarea totală a artei de ştiinţă, ceea ce nu este de acceptat, căci duce implicit la privarea fiecăruia din cei doi parteneri de progresele secvenţiale ale celuilalt.

Seurat se declară adeptul celei de a doua alternative, proclamînd efectul benefic al asimilării în artă a tezelor şi cuceririlor ştiinţifice. El însuşi devine un teoretician al picturii bazate pe argumentele fiziologice din domeniul percepţiei senzoriale a culorilor. Admiţînd că lumina este rezultanta combinării culorilor spectrale, rezultă că pictura poate crea echivalentul luminii nu numai prin amestecul culorilor, dar şi prin învecinarea lor. El propune pentru această învecinare procedeul celulei cromatice, al punctului de culoare, cu rol de subunitate (substructură) a travaliului compoziţional. Alăturarea punctelor colorate în funcţie de contrastele şi complementarităţile dorite, creează o vibraţie luminoasă sintetică. Fiecare punct primeşte fie culoarea-mamă primară, fie una complementară. Ansamblul coloristic (rezultanta) e reconstituit prin examinarea de la o distanţă convenabilă, aceea la care iluzia cromatică este maximă ; privitorul situat prea aproape nu poate sesiza întrepătrunderea coloristică, cel plasat prea departe nu mai percepe efectele modelatoare ale îngemănărilor de culori. Celulele cromatice înlocuiesc astfel cîrligele (virgulele) impresioniştilor şi probabil că numai acest element tehnic, care recurge la multiplicarea unei substructuri, justifică filiaţia impresionism-poantilism. Neoimpresioniştii devin astfel mai realişti decît s-au dorit impresioniştii, deoarece trăsăturile de penel în virgulă estompează contururile, în vreme ce punctele cromatice redau structurilor o consistenţă aproape statuară.

Al doilea element ce conectează pictura poantiliştilor cu biologia, rezidă în efectul scontat al unei noi metode de tratare optică asupra psihicului uman. În speţă, Seurat, Signac, Edmond Delacroix ş.a. au mizat pe faptul că celulele cromatice vor creşte substanţial expresivitatea şi luminozitatea picturii prin combinaţiile coloristice, cu efecte psihice linişti-

toare, în măsură să dizolve anxietăţile, devenind un mijloc de sanogeneză socială. Între premise şi rezultate însă s-a produs un decalaj considerabil. Excesul de selecţie, de calcul şi premeditare, de ordonare laborioasă, a dus la atenuarea componentei afective şi, în ultimă instanţă, la pauperizare estetică. Forţa creatoare a lui Seurat a fost destul de mare pentru a se putea sustrage acestui efect de nivelare estetică, dar imitatorii săi au ajuns la ipostaze plastice statice, încremenite, lipsite de freamătul imaginativ.

„Duminica la Grande Jatte" rămîne totuşi o lucrare cu mari valenţe coloristice şi compoziţionale. În ciuda faptului că universul uman e construit din structuri manechinizante, aproape hieratice, cu gestică precară, fără naraţie şi imprevizibil, cu orizontalizări şi verticalizări de schemă pe abscisă şi ordonată, de tablă de şah cu intervale premeditate, lucrarea are virtuţile rezistenţei prin nobleţea culorilor, poezia cromatică, delicateţea efluxurilor de lumină şi mai ales prin o nouă puritate a contururilor. Este însă evident că experienţa lui Seurat deschide şi închide ciclul. Repetarea nu e posibilă, orice reluare primind amprenta muncii de laborator, a manierismului şi epigonismului. Personajul static, cu bilanţul încheiat, îşi semnează implicit uzura morală. El nu mai poate evolua decît spre structuri depersonalizate, inapte de a asimila trăiri interioare de mare adîncime. Această reducere de conţinut a substanţei umane este cu atît mai sesizabilă, cu cît marele public înregistrase nu de mult expansiunea lirică a nudurilor lui Renoir, peisajele mişcătoare ale lui Pissarro sau dramatismul mocnit al lui Degas.

Noile încercări ale lui Signac de a rarefia densitatea cromatică, de a crea disonanţe de tonuri chiar cu riscul abdicării de la principiul complementarităţii, nu pot împiedica impasul. Celula cromatică nu avea forţa vitală a cîrligelor impresioniştilor, deoarece acestea din urmă permiteau un mai mare grad de improvizaţie şi mobilitate. Reducerea lor la puncte elimină dezordinea creatoare, scade forţa de tensionare, devenind simple hieroglife purtînd compoziţia în afara limitelor emoţionale. Cu toate acestea, înlocuirea consonanţelor lui Seurat cu disonanţele lui Signac reprezintă o acumulare interesantă pe drumul eliberării de canoane.

Dar neoimpresionismul are şi un alt revers favorabil. Anchilozarea şi automatismul care ameninţau pictura, au jucat un rol reglator în sensul mecanismului de feed-back cunoscut în biologie : liniştea poantalistă generează mobilizarea forţelor pentru readucerea personajului uman la nivelul tensiunilor specifice sfîrşitului de secol XIX ; înţepenirea omului confecţionat din celule cromatice trezeşte impulsurile furibunde ale lui Van Gogh, prin care sînt repuse în drepturi şi chiar exacerbate trăirile afective şi incandescenţele pasionale.

Scientismul neoimpresionist nu trebuie acceptat „ad literam". Aşa, de pildă, poantiliştii au mers pînă la necesitatea asimilării în pictură a cercetărilor lui Blanc, Humbert sau Superville referitoare la raportul dintre contur (linie) şi mesajul psihic. S-a stipulat astfel că : unghiul

deschis în sus (\/) semnifică bucuria necontrolată și instabilitatea, unghiul deschis în jos (/\) semnifică tristețe, meditație sau orgoliu, linia orizontală semnifică echilibru și înțelepciune, linia ascendentă (/) exprimă optimism, linia descendentă (\) exprimă refulare sau tristețe. Fără îndoială că aceste geometrizări psihice (amintind, la altă dimensiune, de geometrizările morfologice ale lui Leonardo), conțin unele sensuri și permanențe psihosenzoriale, dar acceptarea lor ar duce la trivializarea și dogmatizarea formei, ceea ce este incompatibil cu demersurile artei moderne.

În fine, mai evidențiem încă un element de conexiune între biologia umană și „Grande Jatte" și anume faptul că reprezintă una din cele mai convingătoare lucrări care ilustrează tema comportamentului ritualizat. Există de altfel o întreagă antologie plastică a comportamentelor ajunse în etapa ritualizării, începînd cu cele genetic-induse și sfîrșind cu cele nongenetice, individuale sau colective (fig. 7).

Julian Huxley [9] subliniază însă că, în afara sistematizării bazate pe caracterul lor genetic sau dobîndit, comportamentele ritualizate trebuiesc analizate și din incidența efectelor exercitate asupra ecologiei umane. Și asta fiindcă toate ritualurile mistico-magice au justificări, dar nu sînt raționale pe plan biologic. Arta și știința trebuie să respingă ritualul anacronic, incompatibil, născut din superstiție. În linii mari natura comportamentului ritualizat a și urmat evoluția psihosocială, încă din epoca preistorică (înlocuirea în neolitic a ritualului vînătorii cu cel legat de muncile agricole).

În epoca modernă, cerințele socioecologice ale comportamentelor colective sînt : creșterea spiritului de intercomunicare și solidaritate umană și, implicit, eliminarea tendințelor agresive.

Privită prin prisma acestor cerințe esențiale, „Duminica la Grande Jatte" inspiră un total abandon al agresivității, o liniște reconfortantă, care combină intercomunicarea umană tacită cu grija de a evita imixtiunile în liniștea interioară a întregii comuniuni.

CONTROLUL PSIHIC AL SENZAȚIEI : PAUL CÉZANNE

Inserția lui Cézanne în filiația secvențială a picturii franceze a corespuns unei necesități organice, deoarece era iminentă o sinteză organizatoare, aptă să realizeze puntea de trecere de la impresionismul ajuns în pragul epuizării la tendințele inovatoare ce au urmat, greu de edificat în absența unui spirit coordonator.

Impresionismul viețuia pe spesele valorilor frivole ale instantaneului vizual nemaigăsind timp pentru reflexie și interiorizare. Natura, care impresionase congenital omenirea multe secole, ajunsese în pictura impresionistă o dimensiune particularizată, revendicată esențial de creator și mai puțin de marele public. Doctrina cromatică a poantiliștilor, arborînd veleități științifice pe placul fiziologiilor, nu descoperise regula atotcu-

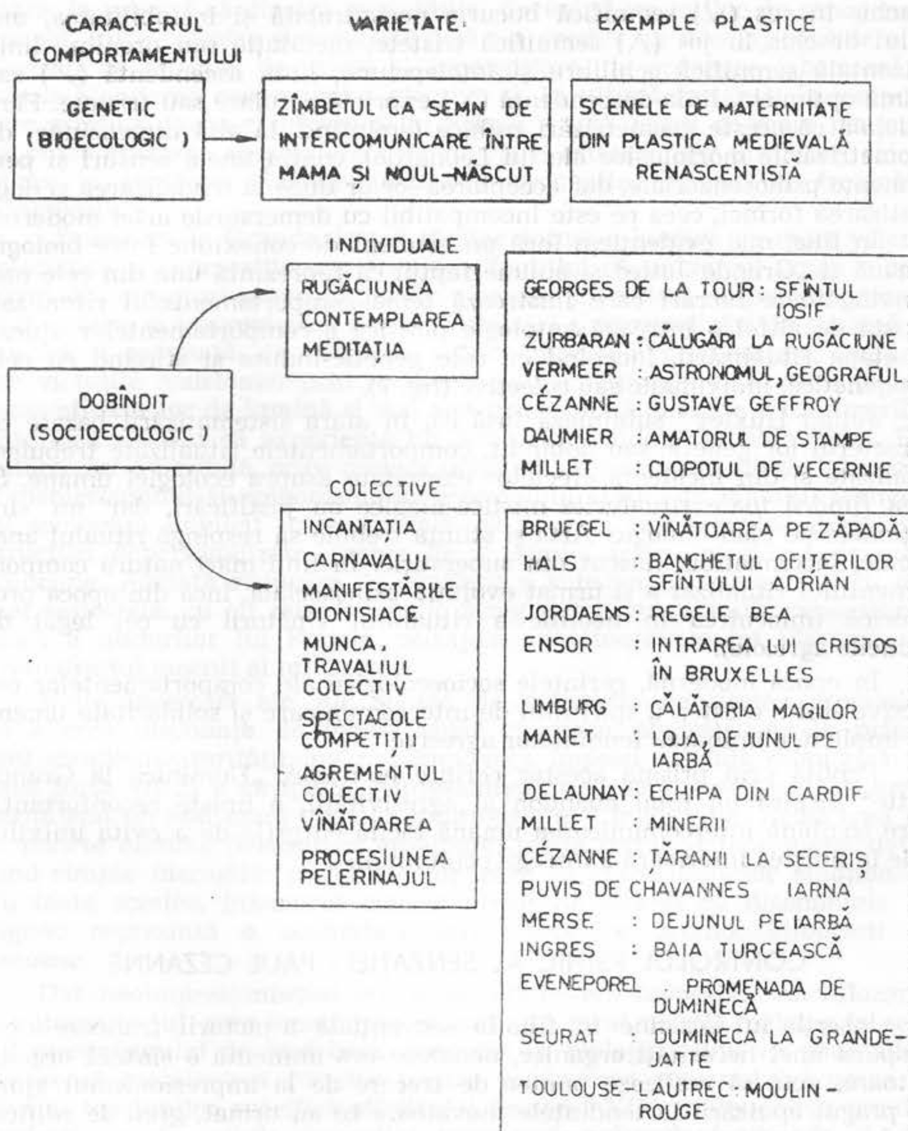


Fig. 7. Principalele comportamente ritualizate ; exemplificări în plastică

prinzătoare a vibrațiilor coloristice și, în plus, se depărtase de caracterizarea morfopsihică a personajului uman.

În acest moment de răscruce, Cézanne înțelege că destinul picturii nu poate fi dimensionat prin inovații tehnice efemere, ci prin analize

interpretative izvorîte din miezul sensurilor, al tensiunilor specifice şi al semnificaţiilor universale. Anatomia şi fiziologia umană şi ambianţa naturală sau coloristică nu pot trăi decît într-o corelare armonică, sub imperiul actului voliţional al creatorului şi sub ocrotirea talentului autentic. În „Ţăranii la seceriş", gestica travaliului se îmbină simbiotic cu interpretările şi imaginaţia. În „Satul", sufletul omului se armonizează cu vibraţia naturii. Atît de fecund este împrumutul reciproc dintre fiinţă şi obiect, încît în „Portrete" evocă particularităţile poematice ale personajului (săracii, lucrătorii, judecătorii) prin asimilările ambientale, iar în „Naturile statice" apar tensiuni şi vitalităţi pulsatile, ce sugerează efluxul uman. Toate acestea însă nu sînt „efecte" ci consecinţe, cristalizate cu luciditate, chiar cu o asprime autocontrolată incompatibilă cu exuberanţa nemotivată.

Cézanne nu inventează, ci consolidează acumulările anterioare. Întocmai ca Brahms, el e inovator prin contopirea esenţelor. Principalele corecturi şi adaosuri, pe care le face Cézanne biostructurii umane, sînt următoarele :

— atenuează frumuseţea frivolă, farmecul ostentativ şi ademenitor (autoportret din tinereţe, portretul doamnei Cézanne) ;

— înlocuieşte tendinţa de dramatizare şi de căutare a insolitului prin introspecţie, sobrietate gravă şi monumentalitate, creînd fizionomii gînditoare, meditative ;

— se opune speculaţiei şi fanteziei necontrolate ;

— pune echilibru între realitate şi imaginaţie, intuiţie şi raţionament, pasiune şi investigaţie, formă şi conţinut, seninătatea clasică şi neliniştea romantică, între selecţia şi saturaţia cromatică.

Contopirea senzaţiei cu controlul gîndirii, transportul senzorialului în conştiinţă este în cea mai deplină concordanţă cu datele fiziologiei. Acţiunea organizatoare a raţionalului creează noi dimensiuni picturii, generînd echilibrul între viziunea individuală şi cea generalizatoare, în speţă ducînd la unificarea spaţiului subiectiv cu cel obiectiv.

„Jucătorii de cărţi" includ mai multe incidenţe interpretative, fiind una din modalităţile de sinteză caracteristică pentru Cézanne. Astfel, se pot identifica :

— un plan comportamental : modestia şi seriozitatea celor doi combatanţi, care păstrează intact pitorescul rustic ;

— un plan etic : se acordă jocului aceeaşi importanţă rituală, care se acordă şi muncii ;

— un plan compoziţional : relaţia de complementaritate gestică, opunînd unui personaj activ un al doilea aflat în expectativă ;

— un plan sugestional, edificat prin fixitatea posturală, aproape geometrizată a jucătorului aflat în aşteptare, întărită prin conturul cilindroid al pălăriei, prin linia dreaptă a spătarului scaunului şi ipostaza statică a pipei şi gulerului, în contrast cu mobilitatea partenerului, sugerată de coloritul mai viu al vestimentaţiei, de postura mai dinamică şi modulaţia mai vie a reliefurilor faciale.

Legităţile propuse de Cézanne nu sînt deloc limitative. Dimpotrivă, ele alimentează un spaţiu mai complex de edificare morfopsihică.

MORFOLOGIILE REFULĂRII : TOULOUSE-LAUTREC

Toulouse-Lautrec îndeplinea toate premisele pentru a construi structuri umane tensionate şi sumbre, ca urmare a mizantropismului caracteristic infirmilor. Cu toate acestea, nu s-a întîmplat aşa. Arta lui nu conţine dislocări sau dezechilibre biostructurale, ca urmare a generozităţii şi forţei de sublimare a refulărilor. E posibil că el nu ar fi putut acumula aceste resurse dacă nu ar fi fugit veşnic de sine, de analiza lucidă a propriului handicap fizic, prin plonjare în viaţa exuberantă a plăcerilor nocturne, prin evadare din habitual în atmosfera iluzorie dar densă a cabaretului şi a circului. Pentru a scăpa de riscul confruntărilor existenţiale, el acceptă o stare euforic-ebrioasă latentă. De altfel, în ambianţa plină de aproximaţii din Montmartre, infirmitatea lui e parţial anulată, ceea ce îi permite să pătrundă în vălmăşagul vieţii moderne, policrome şi stridente. Eliberat în mare măsură de complexe graţie resurselor intelectuale, Lautrec se ridică deasupra ipocriziei şi priveşte universul uman cu interes şi spirit analitic. Nu dislocă nimic, nu idealizează, nu denigrează, nu sentimentalizează, cel mult caricaturizează, cu măsură şi umor autentic. Universul său uman poartă amprenta paradisului pierdut, a frumuseţii refuzate, cu un amestec echilibrat de invidie nostalgică şi generozitate ; el pictează cu febrilitate picioarele cu glezne agile ale dansatoarelor şi ale cailor, profilurile elegante ale curtezanelor şi trupurile armonioase, ale acrobaţilor. Cealaltă faţă a medaliei, expresie a spiritului critic, se obiectivează prin caricaturizarea ipocriziei, poltroneriei, meschinăriei, cabotinajului şi prostiei. În felul acesta structurează un univers heterogen în care încap alături, fără a se respinge reciproc, toate alternativele biostructurale, de la armonia morfopsihică de cea mai pură specie pînă la grotescul dezgustător.

La fel ca Degas, Lautrec este un observator din umbră al naturii umane, dar comentariul său e mai bogat, mai colorat, cu o doză mai mare de maliţiozitate şi insinuare. Această diversificare îi este esenţial facilitată de arealul explorat (cabaretul, varieteul, bordelul). E un mediu ce devine pentru el o a doua natură, un stimul psihologic, căruia îi cere dreptul la apartanenţă, la convieţuire, în schimbul sarcinii asumate organic de a-i alcătui o frescă vie, reportericească, dinamică. Lautrec fuge de natură, fiindcă aceasta l-ar obliga la introspecţie. Tumultul monden se mulează perfect pe contururile sale caracteriale şi, drept recunoştinţă pentru acceptarea în acest tumult, pentru el terapeutic, fără cenzură sau statut de intrus, pictorul metamorfozează efemerul şi artificialitatea lumii, create din divertisment şi plăceri tranzitorii, în instantanee stabile ale comediei umane, cu valoare documentară, prin contururile ferme compoziţionale şi tipologice, prin includerea individualului în ambianţa con-

temporană, specifică. Toulouse-Lautrec ridică dansatoarele şi prostituatele de la Moulin-Rouge la rangul de frumuseţi universale, acordîndu-le drept de circulaţie în timp cu autenticitate şi cu o identitate la fel de demnă cu aceea a celebrităţilor lui Van Dyck sau Manet („Călăreaţa de la circul Fernando", „Modista", „Englezoaica de la Star", „La Goulue").

ANATOMIA PURITĂŢII PRIMORDIALE: GAUGUIN

Gauguin preferă recrearea structurii umane nu prin formule şi echivalări ştiinţifice neopozitiviste, ca impresioniştii, ci, dimpotrivă, prin eliberarea de premeditare, prin revenirea la origini, la ingenuitatea omului simplu ce nu a ajuns încă în labirintul sofisticat al civilizaţiei urbanizate şi industrializate. Pentru a fi însă autentic, era necesar ca artistul însuşi să se implice în miezul ambianţei genuine. El are forţa de a se dezinsera din mijlocul existenţei burgheze, de a renunţa la avantajele mai mari sau mai mici pe care i le oferea, pentru a asimila elementele existenţei şi gîndirii primordiale. Peregrinările sale în Bretania, Panama, Martinica, Tahiti şi insula Dominique din Marchize sînt tot atîtea evadări, din dorinţa expresă de a se identifica efectiv cu existenţa primară. Gauguin mai conservă de la impresionişti gama coloristică, bogată şi nuanţată, care se corelează cu varietatea percepţiilor în orizonturile exotice şi, în mare măsură, cu refuzul interpretărilor psihice. În schimb, se îndepărtează de efemerul „de spectacol scenic" al lui Lautrec sau Degas.

Cadrul exotic a reprezentat pentru Gauguin nu numai saturarea unei valenţe interioare, nu numai un peisaj vibrant care îl cheamă cu o insistenţă organică, dar şi o lume de basm, decorată direct de natura ce exorcizează astenia şi anxietatea fortăreţelor urbane, tehnicismul şi poluările morale ale Europei, prin înlocuirea lor cu o ambianţă incendiară pulsînd fiinţe viguroase, al căror aşternut este scoarţa bătătorită a arborilor şi care nu se tem decît de întuneric şi de spectrul morţilor.

Cele mai consistente acumulări ce l-au ajutat pe Gauguin să realizeze marea împlinire, corpul uman pur, dezbrăcat de convenţie şi ipocrizie, le-a făcut în Tahiti. Aci a găsit cea mai vibrantă paletă coloristică cu nuanţe inedite de roz, rubiniu, verde, oranj, galben şi opalin, aflate într-un schimb permanent şi ameţitor între natură şi pielea strălucitoare a băştinaşilor, aci a descoperit o umanitate de o frumuseţe demnă şi de o nobleţe aparte, edificată sub blazonul naturii şi necomplexată de dependenţele civilizaţiei. Aci a aflat că şi cele mai vii culori, puse alături cu candoarea şi firescul cu care le-a pus geneza însăşi, în loc să creeze stridenţe şi respingeri, se valorifică şi se amplifică reciproc prin ritmicitate. Şi, mai ales, aici a cunoscut-o pe Tehura, modelul său favorit, generatoare de linişte anxiolitică şi de infuzii vitale, femeia-zeitate plămădită din amestecul ancestral de naivitate şi înţelepciune, din superstiţie şi independenţă, din vigoare calmă şi extaz febril. Toate aceste elemente îl ajută să-şi alcătuiască limbajul său plastic, unitar şi inconfundabil, prin

legarea echilibrată a liniei cu culoarea, a simbolului cu forța de sugestie, limbaj în limitele căruia conviețuiesc pașnic abstracția aproape neidentificabilă și realismul cel mai crud[10].

Particularitățile structurale ale personajului majoritar în pictura lui Gauguin sînt ușor de identificat. Formele sînt definite nu atît prin modelare și reliefuri anatomice cît prin contururi nete, îngroșate, cu rezolvarea structurilor și detaliilor în suprafață. Simplificările însă nu elimină profunzimile, dar acestea nu se găsesc în elementul interpretativ imediat, în secvența „actuală". Profunzimea trebuie căutată în „permanență" în aluzia la un timp și un spațiu stabil, sedimentat și reactualizat, înfrumusețat de o puritate indestructibilă. Biologia omului ancestral cîștigă permanență temporală, leagă repere ale eternității („În timpuri străvechi", „Spiritul ceasurilor moarte"). Anatomiile umane devin mesaje policrome venite din adîncul timpului, similar cu cele din picturile rupestre, dar îmbrăcate într-o atmosferă poematică de esență picturală și nu narativă („Femei din Tahiti", „Femei pe plajă", „Sînii cu flori roșii", „Masa tahitiană", „Culegătorii de mango").

Numai pentru necunoscător nuditățile lui Gaugin au sensuri erotice. Ele sînt o ilustrare a mentalității primordiale, netrecută prin experiențele senzuale și uzura morală indusă de rafinamentul monden. Caracterul sacru al corpului și al dragostei se înscriu într-o anatomie a purității.

Gauguin modifică relația tradițională dintre contur și suprafețe. Intensitatea coloristică expansionată pe spații largi, delimitate prin monocromii luminoase alternante, constituie o libertate imaginativă, prin care conferă greutate și densitate biostructurilor. Prin universalitatea acestei metode, el recreează nu un tip de personaj uman, ci un întreg univers posibil ; reconstituirea astfel propusă devine concurentă cu crearea omului de natură. Pictorul devine instrumentul executant al genezei cosmice, dar nu acceptă să îndeplinească această funcție prin imitare ilustrativă, ci prin redimensionare cu mijloacele sugestiei și abstractizării. Prin aceasta el stimulează subconștientul opțional și emoțional al privitorului, propunînd modelul unui nou ecosistem uman.

Nu este lipsită de importanță nici semnificația biosocială a picturii lui Gauguin. Ea conține un gest suveran-disprețuitor față de pretinsele acțiuni civilizatoare ale puterilor coloniale, care au distrus cu brutalitate un univers uman infinit mai curat, mai onest și mai robust decît cel regăsit în tumultul metropolei moderne.

ARTA ȘI PATOLOGIA LUI VAN GOGH ; MORFOLOGIA ÎN PICTURA EXPRESIONIȘTILOR

Van Gogh a fost victima unei lupte inegale ; de o parte a baricadei artistul vizionar, nonconformist, vulcanic, care în plus mai poartă și calvarul unei tare psihice ireversibile, de cealaltă parte un spațiu ambiental

îmbibat de convenție, prețiozitate și indiferență. Experiența impresionistă și neoimpresionistă, născută în toiul luptei împotriva academismului conservator, devine șovăitoare în fața stridențelor lui Van Gogh. De altfel, nici nu e de mirare că „impersonalismul" lucid al impresioniștilor acceptă cu greu forțele devastatoare, de mare densitate emoțională și vibrație extatică, cu care se prezintă Van Gogh în fața instanțelor estetice și sociale.

Cu toate acestea, nici boala necruțătoare, nici cadența greu de a fi scoasă din ritmuri a contemporaneității, nu-l împiedică pe pictor să depășească cu mult limitele impresionismului. Întocmai ca Paul Cézanne, el se dovedește a fi un mare sintetizator, dar sinteza sa este efectuată cu mijloace diferite. Sintezei cerebrale, armonios ordonată a lui Cézanne, Van Gogh îi opune o sinteză militantă, agresivă. Agresivitatea se manifestă față de distincția manieristă și față de ierarhiile prestabilite. Pentru Van Gogh tabloul nu mai are conținutul tradițional ; fiecare lucrare a sa reprezintă o bucată ruptă prin autodevorare din propria-i ființă.

Drama artistului antemergător nu ar fi fost atît de densă și de consumptivă dacă arta sa, riscant de intransigentă, nu ar fi mers convergent cu boala. S-a vorbit mult despre suferința psihică a lui Van Gogh, dar nici pînă astăzi ea nu a fost definită integral („Larousse des grands peintres") (1976) [11].

La o confruntare cu noțiunile moderne de psihiatrie, diagnosticul de epilepsie rămîne destul de incert. Crizele care l-au terorizat pe Van Gogh la Arles, Saint-Remy și la Auvers-sur-Oise, nu au avut nici durata scurtă și nici structura semiologică a crizelor comițiale. Nici alte elemente definitorii pentru comițialitate nu se regăsesc la Van Gogh (degradare sau lentoare psihică, mania ordinii etc.). Puterea de nuanțare, luciditatea în gîndire și raționamentul clar nu l-au părăsit niciodată.

O formulă diagnostică mai atenuată este prezentată recent de doctorul Manfred in der Beeck, medicul șef al spitalului central din landul Schleswig, R.F.G. În monografia sa „Merkmale epileptischer Bildnerei" (Ed. Hans Huber, Stuttgart, 1982), el se exprimă astfel : „Dacă vom căuta reflectarea personalității epileptice în pictură, o vom găsi în crochiurile și tablourile lui Van Gogh". În speță Beeck nu invocă epilepsia notorie ci doar „structura epileptoidă", pe care o opune „structurii schizofrenoide" propuse de Jaspers. El își bazează această sancțiune diagnostică pe „imagistica epileptoidă" a unora din lucrările pictorului analizate psihografic, ca de pildă : „Autoportretul" din 1889 de la Saint-Remy, „Terasa" și „Grădina azilului" de la Arles — 1888, 1889 — și mai ales desenele și crochiurile efectuate la Saint-Remy în iunie 1889.

În anul 1955, profesorul Henri Gastant a prezentat o conferință la muzeul din Haye, în care etichetează boala lui Van Gogh ca epilepsie cu focalizare în lobul temporal. Argumentele și concluziile autorului sînt reluate într-un studiu complex apărut sub titlul „Geniu și epilepsie", unde sînt reuniți sub raport patografic Van Gogh, Flaubert și Dostoievski.

Datele consemnate în documente sugerează, de asemenea, schizofrenia (eventual în forma hebefrenică). Şi în legătură cu această ipostază diagnostică există unele neconcordanţe ; totuşi asimilarea primeşte mai multă verosimilitate, ştiut fiind faptul că fiecare din simptomele cardinale ale bolii pot fi modelate într-un sens sau altul în funcţie de intersectările personalităţii cu ambianţa ecosocială.

Este aproape cert că Van Gogh era purtătorul unei structuri caracteriale cu disociaţie de tip schizofren. Din toate variantele posibile, analizînd retrospectiv documentele biografice (scrisorile, lucrarea lui Rewald etc.) se conturează apartenenţa pictorului la modelul caracterial autolitic (sindromul de autoliză) delimitat recent de Pöldinger (1981) [12], caracterizat prin „disocierea raportului dintre forţele autoprotectoare şi cele autodistructive". După opinia noastră, acesta este cel mai corect diagnostic.

Modelul presupus de Pöldinger implică pe plan evolutiv trei etape, relativ dinstincte : premergătoare, ambivalentă şi decizională (decizia actului suicidar).

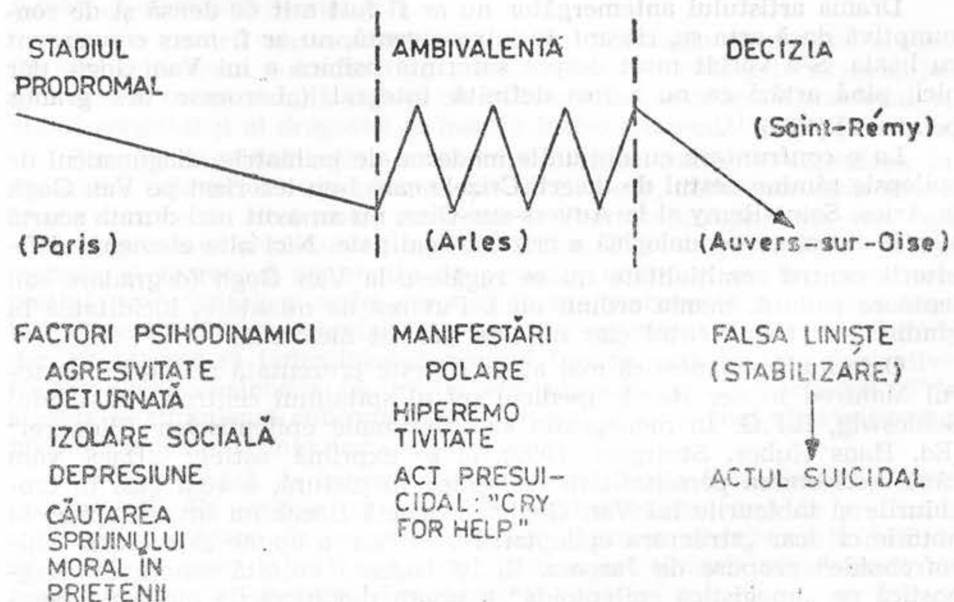


Fig. 8. Aplicarea schemei evoluţiei suicidare a lui Pöldinger la Van Gogh

Etapa premergătoare (prodromală) se manifestă prin :

— comportament agresiv, fie exteriorizat fie deturnat spre interior ;

— insatisfacţie socială pînă la revoltă ;

— încercări repetate de autostăpînire, de oprimare a impulsurilor agresive ;

— căutarea singurătăţii, acceptarea izolării ;

— accese de melancolie, depresiune ;
— exprimări sau gesturi aluzive la suicid.

Toate aceste elemente alcătuiesc împreună un semnal de alarmă, care însă, din păcate, de cele mai multe ori nu e receptat, după un proverb de altfel inadecvat, conform căruia „cel ce vorbește de sinucidere, nu comite actul și invers". După statistica lui Pöldinger, 80% din sinucigași și-au obiectivat intenția în antecedentele mai apropiate sau mai îndepărtate.

Dacă încercăm să reconstituim secvențial schema lui Pöldinger din evenimentele vieții lui Van Gogh, o facem nu numai din dorința susținerii unei alternative medicale, ci mai ales pentru a identifica unele zone de interferență între arta și suferința pictorului.

Stadiul prodromal al psihopatiei lui Van Gogh coincide cu perioada pariziană. Însăși venirea lui la Paris era expresia neîmplinirilor în arealul monoton și placid al Brabantului și Anvers-ului. Van Gogh ajunge la Paris chemat de necesitatea plonjării în afara închistărilor. Nu o precocitate mozartiană, ci dorința neînfrîntă de a transmite propriul mesaj protestatar îl împinge către pictură.

De la început relațiile sale cu universul parizian nu se desfășoară pe coordonate convenționale, ci emoționale [13]. El se declară solidar cu nevoiașii și nonconformiștii. Dacă adeziunea față de Pissarro este mai mult conjuncturală (acesta îi admirase „Țăranii mîncînd cartofi", lucrare adusă din Olanda), în schimb apropierea de Gauguin se dovedește organică. La Gauguin apreciază poziția protestatară, curajul apărării ferme a convingerilor.

Caracterul instabil a lui Van Gogh se poate identifica în primele conflicte avute cu proteguitorul său Theo. În vreme ce fratele său era un spirit ordonat, calm și echilibrat, Vincent se manifestă ca o personalitate veșnic nemulțumită și pătimașă, care îl împinge la exteriorizări necontrolate. Chiar din această perioadă caută singurătatea, dar reușește încă să-și inhibe eficient agresivitatea ; răspunde cu docilitate la critici, căutînd noi prietenii, însă înmagazinînd pe plan afectiv revolte și umilinți.

Etapa ambivalentă se definește, în sistematizarea lui Pöldinger, prin conturarea netă a tendințelor autoprotectoare și autodistructive. Supapele creatoare ale pictorului convertesc însă în mare măsură ambivalența în alternative polare de înregistrare a ambianței. Încep să fie evidente oscilațiile între luciditatea creatoare și haosul dezorganizant, între exuberanță și depresiune. Uneori recurge la tușe mici, temătoare, punctiforme, alteori la trăsături ample, de o vigoare sălbatică. Uneori aplică vopseaua în pelicule fine și pure (amintind de Matisse), alteori așterne cu frenezie straturi dense ; culorile expansive alternează cu cele sumbre și estompate, monocromia cu policromia. Peste toate acestea planează însă o tendință de supradimensionare emoțională alimentată de insatisfacțiile din perioada pariziană, în care nu-și găsește încă filonul reprezentativ și în care se izbește de dificultăți materiale ; de refuzul modelelor de a-i poza, de interdicția de a picta în stradă ș.a.m.d.

În perioada arleziană se conturează cu și mai multă pregnanță ambivalența presuicidară, dar interludiul petrecut la Arles este în același timp și cel mai consistent pe planul edificării, ceea ce demonstrează sublimarea artistică a psihopatiei. În mijlocul naturii arleziene răscolită de lumini schimbătoare, Van Gogh descoperă sensurile emoționale ale culorilor. Descoperirea se transferă în ambivalența caracterială. Pe un versant se plasează exuberanța imaginativă, exaltarea în fața peisajului, combinarea virilă a culorilor ; pe celălalt versant identificăm adîncirea autoizolării, tonurile cenușii din autoportrete și stările tot mai frecvente de melancolie. Trăsătura de penel devine linia ondulantă, pulsatilă, semn al divorțului inconciliabil cu liniștea și armonia [14]. Simbolismul coloristic este de cea mai afectivă speță posibilă ; combinația violentă a roșului cu verdele maladiv în „Cafeneaua de noapte" sugerează spațiul unde „te poți ruina, poți înnebuni sau comite o crimă".

Tot în schema lui Pöldinger se notează „apelul la contactul uman, la confesiune". Oare ce echivalent mai convingător al acestei clauze diagnostice putem găsi, decît chemările aproape imploratoare adresate lui Gauguin, aflat la Pont-Aven, decît bucuria euforică a așteptării, decît admirația și cordialitatea cu care îl înconjoară la sosire. Din păcate însă, conviețuirea cu Gauguin la Arles se dovedește amplificatorie a tensiunilor interioare, apropiind actul autoagresiv. Ceea ce pentru Van Gogh reprezintă o contopire spirituală făcută cu credință, pentru Gauguin este o stație intermediară înaintea drumului spre tropice, inepuizabila sa himeră.

Ceea ce denumește Rewald „tragedia de la Arles" s-a motivat prin disputele tot mai vii dintre cei doi pictori, alimentate de deosebirile caracteriale. Cu o noblețe de cea mai pură esență, Vincent pictează scaunul lui Gauguin, căruia îi conferă o spiritualizare de catedrală. În schimb, Gauguin îi face un portret în care Vincent e confruntat brutal cu propria-i abnormalitate și exclamă : „acesta sînt eu, ajuns la nebunie" ! Urmează apoi secvențele bine cunoscute : abuzul de alcool, confruntarea de la cafenea, preavizul retragerii lui Gauguin, un nou asalt halucinator și, în final, actul agresiv autodeturnat (secționarea urechii stîngi) [15].

Biografii lasă să se înțeleagă că gestul presuicidal al lui Van Gogh ar fi fost generat de disperarea pricinuită de pierderea iminentă a unei prietenii, față de care devenise dependent. În esență el este momentul culminant al stadiului de ambivalență, anunțul stadiului final de autoliză. Acesta este adevăratul „cry for help" invocat de Farberow și Schneidmann [16], momentul disocierii ireversibile între forțele de menținere și cele de disoluție a eului.

Cel de-al treilea stadiu din sistematizarea lui Pöldinger este cel de decizie. El poate fi precedat de acte de evocare a actului final, după care urmează „calmul dinainte de furtună" ce are darul de a crea falsa impresie că amenințarea a trecut. Actul suicidal autentic trebuie diferențiat de suicidul ratat prin simulare ; acesta din urmă, după Kreitman și Feurlein, se vrea „o lecție în măsură să genereze remușcări și sentimente de culpa-

bilitate celor din jur" (și care se însoțește de obicei de o scrisoare de adio), precum și de actul „parasuicidal", care încheie o criză depășită (de pildă prin hotărîrea debarasării de un viciu).

Etapa suicidală se inițiază în răstimpul internării la azilul de la Saint-Rémy. Aici Van Gogh parcurge alternativ momente de luciditate calmă și de depresiune cu halucinații (persistența ambivalenței). Treptat însă forțele voliționale cedează în favoarea resemnării [17]. Se produc metamorfoze în tematica și tehnica picturală : galbenul arzător al florii soarelui e înlocuit cu nuanțe întunecate, sumbre, noroioase (Peisajul cu măslini, cu chiparoși, Noaptea înstelată). Cu tot acest viraj (către maron, purpuriu stins, ocru) culoarea sa rămîne mai sugestivă decît cea a întregii garnituri de pictori de la Paris, Pont-Aven sau Pouldu. Declinul volițional îl identificăm în momentul în care se mulțumește să lucreze cópii și replici la propriile lucrări. Nici confirmările oficiale (articolul lui Aurier, vernisajul expoziției celor XX, expoziția de la Champs Elysées) nu reușesc să-i readucă încrederea. În perioada Saint-Rémy sînt identificabile cel puțin trei tentative de sinucidere.

Cercetări recente demonstrează că momentul autoagresiv, suicidal se corelează cu tulburări în metabolismul serotoninei, obiectivate prin scăderea unui metabolit serotininic în lichidul cefalorahidian : acidul 5-hidroxiindolacetic [18].

De la ultima criză majoră de la Saint-Rémy și pînă la acel 17 iunie 1880 au trecut aproape cinci luni. Aceasta este etapa „calmului dinaintea furtunii" descrisă de Pöldinger ; printr-o coincidență surprinzătoare apare sub aceeași denumire în volumul II al lucrării lui Rewald. Virajul către stabilizare (aparentă) este evident mai ales în antractul de trei zile de la Paris, care e presărat de bucuriile revederii cu prietenii și familia lui Theo. Cînd ajunge la Auvers-sur-Oise, e puternic impresionat de pitorescul locului, se entuziasmează de personalitatea doctorului Gachet, amestec de meditație resemnată și excentricitate fascinantă. Aflat într-o stare generală bună, lucrează cu dăruire peisaje, reia lucid corespondența cu Gauguin, renunță la consumul de alcool. Sinuciderea se produce fără preaviz, pe fondul unui calm exagerat, lăsînd pe masă o scrisoare către Theo de o luciditate de cristal. Moare după două zile în urma plăgii toracale în accese de sufocație și e înveșmîntat în flori galbene, flori de culoarea sa preferată. Galbenul căutat cu atîta înverșunare de Van Gogh avea pentru el un efect de atenuare a stărilor de psihastenie.

Biostructurile umane la Van Gogh sînt alcătuite din aceeași substanță emoțională din care e plămădită întreaga sa pictură. Amprenta afectivă nu se dezminte, chiar dacă implică abateri de la veridic. Fiecare din portrete (și autoportrete) reprezintă o conversie a figurii umane în sentiment, concentrînd fie generozitate, resemnare, indulgență, fie patimă, elan, durere, sacrificiu sau compasiune [19], într-un cuvînt o galerie plasată

pe toată claviatura dintre viață și moarte. Nuanțele trăsăturilor sînt notele de portativ ale dramatismului, iar frunțile — locul de focalizare a tensiunilor. Monocromia se conjugă cu resemnare, saturația stridentă cu revolta. „Țăranii mîncînd cartofi" sînt caricaturizați nu de penelul pictorului, care-i tratează cu o profundă simpatie, ci de dislocările și brutalitățile vieții. Autoportretele (Anvers 1885, Paris 1887 și 1888, Arles 1888, autoportretul cu urechea tăiată, Arles 1889, Saint-Rémy 1889, autoportretul cu paleta, Saint-Rémy 1889) nu au cronologie autobiografică ci emoțională, fiind treptele conflictului între el și lumea ce se îndepărtează de sine tot mai mult, ale destabilizării și dezrădăcinării. Cu puține excepții, personajele sale sînt victimele destinului, anatomii subminate și ruinate de mecanismul social.

Pictîndu-l pe Roulin, Van Gogh face abstracție totală de calitatea acestuia de factor poștal sau de apartenența sa la o anumită tipologie. Roulin este fabulatoriu pentru munca abrutizantă, cu itinerariu vital fix, fără abateri, sortită să-și poarte destinul fără orizont între zid și caldarîm. Roulin e omul căruia societatea, în imperturbabila ei indiferență, îi interzice să se recomande prin identitatea sa ci prin uniforma groasă și monocromă, care îl reduce la anonimat și depersonalizare. Personajul este legat cromatic de obiectele neînsuflețite ale ambianței, întocmai cum Degas închidea băutoarea de absint în spațiul fără ieșire dintre masă și perete.

Ocolind orice intenție narativă și apelînd doar la efluxuri emoționale, Van Gogh deschide calea expresionismului militant, demascînd rolul copleșitor și asfixiant al societății mecanizate și conformiste.

Crezul expresionismului avea să fie același, indiferent de arealul geografic : depășirea senzitivismului impresionist, înregistrator de imagini. Aceasta necesita inversarea sensului de transfer al energiilor : înlocuind *influxul* cu *efluxul*, intercomunicarea cu obiectul creației devine mai vitală, mai activă. Plasticianul poate astfel să transfere în lucrare toate acumulările, inclusiv revoltele cauzate de agresiunile biosociale.

Acest transfer volițional de la creator la structuri s-a produs însă diferit : în arealul francez și perimediteranian — prin mijloace psihoemoționale și senzuale, statuate în mare parte de Matisse, în cel nordic (mai cu seamă german) — prin mijloace tehniciste, cu multă vigoare și forță avertizatoare. În expresionismul fovilor, anatomiile nu sînt destabilizate ci reorganizate, mai ales prin ritmurile plastice și prin jocul cromatic al suprafețelor și al combinațiilor de structuri („Femeia în cămașă" de Derain, „Figura cu peisaj" de Dufy). Cu toate acestea, expresionismul francez avea să se manifeste și de pe platforma militantă, prin Rouault, Soutine, Gromaire sau Fautrier.

La Rouault predomină tonalitatea protestatară și invitația la satiră, ce se revarsă cu abundență din morfologiile umilite și oprimate de mizerie, anonimat și exploatare, la care se mai adaugă și disoluția forțelor

interioare. Prins în vîrtejul agresiunilor intrinseci și extrinseci, eroul lui Rouault caută refugii fie în afara timpului („Mica familie"), fie în zona aparent mai liniștită a periferiei sociale, unde însă nimerește pe terenul inutilității, al clovneriei sau prostituției. Mai mult decît atîta, Rouault creează însăși „carnația" prostituției, vulgarității, umilinței sau revoltei mocnite [20].

În ceea ce îl privește pe Soutine, nu știm dacă anxietatea sa, devenită dominantă psihică, este mai contaminantă decît cea a celui mai mare anxios modern care a fost Edvard Munch, dar știm cu precizie că a modelat cele mai șocante obsesii metamorfozate în personaje patologice, cu diformități morfo-psihice ce depășesc pînă și repertoriile medicale („Femeia în roșu"), găsind echivalențe coloristice pentru segmentele corporale frămîntate și palpitînde prin transformarea pastei în sevă organică, în plasmă fierbinte. Cu aceeași forță expresivă concepe însă și durerile discrete, geamătul spiritualizat și atenuat de surdina renunțărilor definitive.

La „die Brücke" din Dresda s-au concentrat ecourile terifiante ale lui Altdofer și Grünewald cu tehnicismul viguros, vocație nedesmințită a pictorilor-gravori germani. Anatomiile se plasează deasupra noțiunilor convenționale de frumos și urît sau, mai bine zis, se propune o nouă variantă a frumuseții prin renunțul la canoane și atribute convenționale („Balerinele" și „Marcella" de Kirchner, „Fränzi tolănită" de Haekel, „Regii magi" de Nolde sau „Melancolia" lui Ruttluff). Libertatea „expresiei" mersese atît de departe, încît pînă la dezagregările morfologice ale austriacului Kokoscka nu mai era decît un pas („Pieta"). Dezechilibrele în structurarea anatomică, neliniștea suprafețelor, expansiunea devoratoare a unor părți ale corpului în substanța altora, ritmurile angulare arhaizante deșteaptă senzația de copleșire, de tensionare chinuitoare, de receptare dureroasă a unor violențe ce lasă amprente pe „reliefurile" fizice și psihice [21].

Grupul münchenez „der Blaue Reiter", al cărui prim ideolog a fost Kadinsky, ajunge la edificarea unor biostructuri esențializate ca forme dar de o mare densitate și diversitate psihoemoțională, în special prin trimiterea morfologiilor la perioade ipotetice ale existenței (în plastica lui Kubin, Jawlenski sau F. Mark).

Astăzi, cînd avertismentele expresioniștilor se adeveresc treptat, nu mai cade nimeni în greșeala (în care s-a căzut) de a-i învinui de nihilism. Dovadă : extinderea fără precedent a gravurii militante pe toate arealele globului.

MORFOLOGIA INOCENȚEI : HENRI ROUSSEAU

Pictura lui Rousseau reprezintă o modalitate în plus de protest prin mijloace plastice față de ofensiva dezumanizantă a societății tehnologice anxiogene din pragul secolului al XX-lea. În esență, toată plastica din

etapa de ascensiune a industrializării şi superurbanizării este expresia impactului dintre forţele sociale agresive şi individul receptor al agresiunii. În acest interval s-a făcut multă pictură care a trecut în anonimat, nu numai prin lipsa de valoare estetică dar şi prin sustragerea de la angajare.

Modalitatea de recepţie a agresiunii a fost diferită şi tocmai această diversitate valorifică în plus pictura de formaţie franceză din preajma întretăierii secolului al XIX-lea cu al XX-lea.

AGRESIUNEA TEHNOMECANICISTĂ

REACŢIA PICTURII	EXEMPLE
ATENUAREA IMPACTULUI	CÉZANNE MATISSE BONNARD SEURAT
ACCEPTARE	LÉGER
NEPARTICIPARE	IMPRESIONIŞTII MONET SISLEY RENOIR
SOLIDARIZARE CU SUBIECTUL AGRESIONAT	MILLET VAN GOGH
ARBITRAJ	DEGAS TOULOUSE-LAUTREC
CONFRUNTARE	DAUMIER VAN GOGH
REFUGIU ÎN ALTE SPAŢII ECOLOGICE	GAUGUIN ROUSSEAU

Fig. 9. Reacţii ale picturii la agresiunea tehnologică modernă

Naivitatea înregistrării se dovedeşte nu numai adevărată dar şi fertilă, deoarece aduce în actualitate imaginea autentică nedistilată şi nedeformată scolastic a omului. Rousseau transpune firesc pe pînză ceea ce vede cu ochii minţii cu durabilitatea şi robusteţea celor născute în ziua de început a omenirii („Apollinaire şi muza"). Treptat însă se produce emanciparea, dar fără abdicare de la adevăr. Adevărul privit se transformă în adevărul intuit, dorit, presimţit („Cavalcada discordiei", „Îmblînzitoarea de şerpi", „Visul Yadwigăi", „Jardin des Plantes"). Rousseau

nu parcurge pădurile virgine decît imaginativ, ceea ce conferă spațiului nevăzut o notă de mister, de invenție și transparență.

Inocentismul lui Rousseau nu e reductibil la o atitudine placid-rurală față de problemele majore ale societății. Pictura lui este profund angajată, reprezentînd o replică vehementă față de ascensiunea simbolismului în alternativa sa hedonistă, față de sofisticăriile și anxietățile civilizației industrializate. Structurile sale umane sînt inocente în cel mai comun sens, de o virginitate optimistă, reconfortantă, terapeutică. Alegoria apocaliptică „Războiul" este un manifest care, cel puțin propagandistic, poate sta alături de „Guernica" lui Picasso. Discordia trufașă, mobil cauzal etern al conflictului, riscă să incendieze universul : viața agresionată biologic este redată prin elemente de mare sugestivitate : un ram care se rupe sau o femeie cu hainele sfîșiate impresionează deopotrivă. Și, totuși, fantezia e satisfăcută prin mijloace nezgomotoase, fără grandilocvență cu elementele realului posibil.

În numeroasele sale portrete, grupuri de familie, scene populare, nunți, petreceri, personajul apare învăluit într-o seninătate sobră prin refuzul de a recepta vuietul urban, rafinamentul și prejudecățile civilizației. El se edifică direct din generozitatea și poezia mediului vegetal. Rousseau refuză interpretarea sofisticată sau descripțiile logice. „Îmblînzitoarea de șerpi" nu are nevoie de lectură, de vreme ce parabola e directă : „e mai ușor de îmblînzit fiarele junglei decît oamenii unei societăți debusolate". Adevărul se impune prin simplitate și, mai cu seamă, prin unitatea dintre biostructurile umane și ambianță. Rousseau opune pădurii medievale, bîntuită de stafii și demoni, o pădure calmă, liniștită, plină de sevă, loc de expansiune a exotismului ce zace nostalgic în fiecare dintre noi, leagăn de geneză biologică („Visul Yadwigăi", „Surpriza").

Morfologia inocenței, inițiată de Rousseau, s-a impus pe toate meridianele (inclusiv în țara noastră), evident pe măsura epurării de infantilism ruralist și stupiditate, rămînînd acel adevăr inițial, neconfecționat, inventivitatea nestăvilită decît de bunul simț, aptă de a mitologiza actualul, habitualul, cotidianul. Pictura inocentă trebuie încurajată cu consecvență, deoarece reprezintă una din cele mai eficiente metode de psihoprofilaxie socială.

FRUMUSEȚEA TERAPEUTICĂ : BONNARD, MATISSE

În amalgamul de curente declamatorii și agresive ale începutului de secol XX, nimic nu apare mai sedativ, mai echilibrat, mai sanogenetic, decît cromatica lui Bonnard. El privește structura umană și ambianța de desfășurare a acesteia cu o ingenuitate generoasă, în care însă încape umorul, compasiunea, admirația și poezia („Corsajul roșu", „Femeia de la Casino"). Ipostazele existenței umane, alternativele posturale, încadrarea în ambianță, îl interesează pînă la fascinație, îi stîrnesc curiozitatea ;

peste toate acestea revarsă culori irizate, de o feerie surprinzătoare. Ele sînt uneori lirice, alteori incendiare, deseori generează derută, dar niciodată nu sînt agresive. Pînzele lui Bonnard îndepărtează anxietatea, simţul primejdiei şi dramatismul printr-un echilibru al liniei şi culorii care îl apropie de Cézanne şi Renoir. Figurile sale exprimă bucuria de a trăi, demonstrînd că nu s-au epuizat resursele interioare generatoare de inocenţă, frumuseţe morală şi sentimente statornice. Pentru a dimensiona efectiv aceste ipostaze, Bonnard foloseşte culorile optimiste (oranj, liliachiu) dar cu o îndemînare şi cu un simţ al corelării ce îl scuteşte de căderea în platitudine sau repetare. Biostructurile sale umane emană, deopotrivă, poezie şi vitalitate. În „Găteala de dimineaţă", modelul nud care se studiază în oglindă şi duplicatul reflectat realizează o confruntare a realului cu poematicul, a relativităţii cu perfecţiunea.

În tratarea psihologică a personajului, Bonnard oscilează între intimism şi meditaţia melancolică, dar e o meditaţie fără stridenţe, rătăciri sau declamaţie ; ea izvorăşte direct din cotidian, din ceea ce cotidianul oferă mai optimist şi mai pitoresc.

Nudurile feminine care se îmbăiază sînt calde, dar nu erotice. Eliminarea erotismului se face nu prin agresionarea feminităţii, ca la Degas, ci prin intimism ; îmbăierea e mai mult baie de culoare şi irizări de lumină ; culoarea difuzează blînd de la corp la transparenţa apei, fără a genera senzaţii de provocare instinctuală.

Matisse este, de asemenea, unul dintre pictorii la care cromatismul valorifică biostructurile umane, dar nu la modul intimist al lui Bonnard sau Derain, ci prin diversificarea şi nuanţarea funcţiei psihologizante a culorii. Mai mult intuitiv decît voliţional, Matisse devine un teoretician al manipulărilor cromatice, însă la un mod total diferit faţă de scientismul lui Seurat. O scurtă rememorare a acestei maniere — profund originale — este necesară, spre a susţine ideea că Matisse a folosit culoarea pentru a da vitalitate şi forţă de expresie personajelor[22].

În primul rînd trebuie subliniat că Matisse nu se fereşte de culorile pure (nonintermediare) : roşu, portocaliu, verde, violet. Combinarea lor este însă atît de ingenioasă, încît stimulează imaginaţia. Acest efect e rezultatul unui proces de epurare, în sensul nobil, ascetic al cuvîntului, crescînd expresivitatea nu prin încărcarea penelului, prin detalii sau somptuozitate ci, dimpotrivă, prin economie cromatică. El ajunge la puritate „per primam", o dată cu aplicarea primului strat, cu măiestrie şi invenţie. Culoarea creează de la început ritmul, modulaţia de catifea, tonul gata emis, care nu mai au nevoie de reveniri, de noi stratificări. Prin această „proporţionare primară" a tonurilor pe suprafaţa pînzei, el realizează armonizarea personajului cu întregul. Volumele nu sînt definite prin adîncimi ci prin jocul reciproc între nuanţe („Femeia cu penele albe"), ajungîndu-se la o esenţializare prin mijloace ponderate, liniştite, dar de o seducţie inimitabilă („Marocanii la rugăciune"). Este o poziţie oarecum opusă metodei lui Delacroix, care tensionează culorile ce generează efecte psihosenzoriale prin ruperi în masele cromatice, prin combinarea acestora cu reflexe, umbre şi stridenţe de contur. Puritatea

coloristică la Matisse e comparabilă cu puritatea formelor la Brâncuși. Figurile sale feminine („Asia", „Portretul cu dunga verde", „Nudul roz") nu exprimă niciodată crispare sau tensionare, ci dimpotrivă apar în ipostaze firești, relaxate, de o seninătate mîndră.

„Femeile" lui Matisse corespund deseori cu idealul „medical" de frumusețe, tinzînd spre modelul de morfologie facială utilizat în chirurgia estetică. Medicina a elaborat un standard de referință : modelul cartografic al faciesului feminin ideal. El e delimitat de următoarele coordonate :

— o linie orizontală (linia Frankfurt sau ecuatorială) intersectează marginea superioară a canalului auditiv extern cu marginea inferioară a orbitei ;

— o linie perpendiculară (meridianul 0°), care intersectează fruntea, narinele, buzele și mentonul ;

— patru linii orizontale trecînd prin bărbie, baza nasului, marginea superioară a orbitei și baza părului, împărțind fața în trei spații egale.

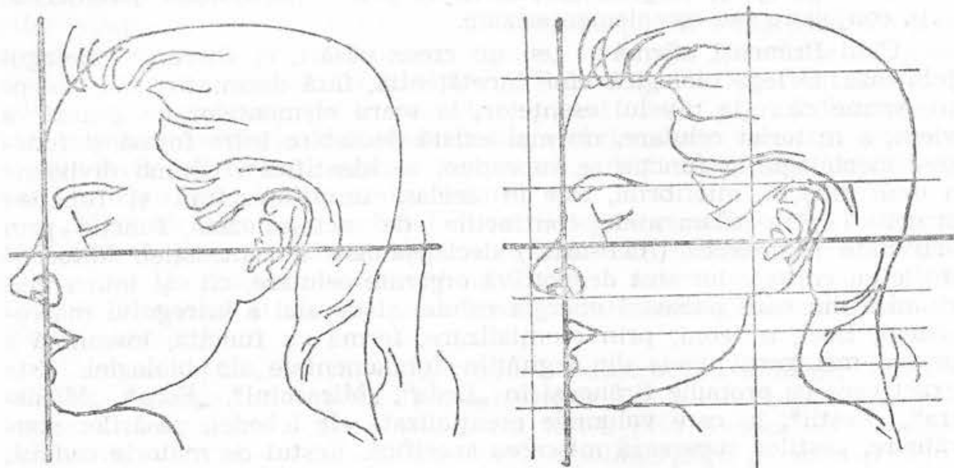


Fig. 10. Reperele morfologiei faciale utilizate în chirurgia estetică

Dacă la aceste dimensionări se adaugă absența unor deformări de tipul retracției sau protracției (nazale, mandibulare), se obține modelul de referință utilizat în chirurgia estetică [23].

Se apropie cel mai bine de acest model : „Englezoaica de la Star" de Toulouse-Lautrec, „Femeia de la Casino" de Bonnard, „Portretul cu dunga verde" și „Penele albe" de Matisse, personajele feminine ale lui Derain, „Femeia cu evantaiul" de Picasso.

Ar fi greșit însă să rămînem cu impresia că în aceste portrete s-a urmărit intențional frumosul ; convergența cu idealul medical este întîmplătoare, ca urmare a unei unificări, în arealul european, a conceptului de frumos. Pe de altă parte, structurile echilibrate ale lui Matisse

nu ajung niciodată în zona placidului. În „Portretul cu dunga verde", secţionarea verticală ce simetrizează faciesul constituie un renunţ la convenţia anatomică în folosul unei mai vehemente reliefări a privirii şi elementelor caracteriale definite prin proeminenţele faciale.

SENSURI BIOLOGICE ÎN ARTA LUI BRÂNCUŞI

Arta lui Brâncuşi a fost interpretată şi analizată din numeroase incidenţe: mitologică, folclorică, elegiacă, poematică. Ni se pare însă că nici una din aceste modalităţi interpretative nu e atît de fecundă în simboluri ca cea biologică. Aceasta pentru că esenţializările brâncuşiene, prin eliberarea de orice fel de încărcătură artificială, devin atemporale, apropiindu-se astfel de legile cele mai generale ale devenirii biologice, începînd cu geneza structurilor primordiale ovalare, perfecte şi atotgeneratoare şi ajungînd pînă la edificările prin multiplicare polimerică, prin conjugare sau complementarizare.

Cînd Brâncuşi afirmă: „eu nu creez păsări, ci zboruri", biologul jubilează. O lege biologică bine încetăţenită, fără dezminţiri sau excepţii, spune că: „la nivelul esenţelor, la scara elementelor de geneză a vieţii, a materiei celulare, nu mai există deosebire între formă şi funcţie; morfologia şi funcţia se suprapun, se identifică". Ultima diviziune a unui muşchi, miofibrila, este în acelaşi timp structură şi funcţie: structură prin filamentele contractile de acto-miozină, funcţie prin activitate enzimatică (ATP-azică) declanşatoare a contracţiei. Mitocondriile cu crestele lor sînt deopotrivă organite celulare, cît şi inima biochimică din care pulsează energia celulei şi de aici a întregului macrosistem. Deci, a reuni, prin esenţializare, forma cu funcţia, înseamnă a deveni mesagerul uneia din legităţile fundamentale ale biologiei. Este exact ceea ce propune Brâncuşi în „Leda", „Miracolul", „Foca", „Măiastra", „Peştii", în care volumele esenţializate ale lebedei, păsărilor zburătoare, peştilor sugerează mişcarea specifică. Restul de materie caducă, orice elemente încărcînd această îmbrăţişare a formei cu mişcarea, este eliminată cu sobrietate, comprimînd totul pînă la unitatea structural-pulsatilă.

Dar semnificaţiile biologice ale operei brâncuşiene nu se opresc aici.

Opera sculptorului este delimitată tematic, dar infinită în sensuri; cele mai interesante studii pe marginea ei au fost acelea care au mers pe linia descoperirii de noi semnificaţii, argumentînd încă o dată universalitatea spaţiului brâncuşian [24]. Deci, dacă am spune că Brâncuşi ajunge la esenţa simbiozei structură-mişcare prin descoperirea adevărului ultim, intuit dar desăvîrşit, simplu dar cu rezonanţe cosmice, arhetipal dar plurisimbolic, la complexitate prin epurare, ar trebui să repetăm nişte adevăruri de mult stratificate. De aceea preferăm să nu revenim la aceste decodificări îndeajuns argumentate şi să privim structurile brâncuşiene esenţial prin prisma filogeniei biologice [25].

Ce vom constata la o astfel de analiză ? Înainte de toate vom identifica cîteva structuri spaţiale de referinţă.

Prima din acestea este *ovoidul primordial*, forma comună a genezei pe toate meridianele şi în toate mitologiile. Din ovoidul mai mult sau mai puţin încurbat, se edifică, iniţial : „Începutul lumii", „Muzele adormite", „Noul născut", potenţialele devenirii aflate în echilibru instabil. Treptat, însă, ovoidul se emancipează primind noi complexităţi : „Prometeu", „Prinţesa X", „Negresa blondă", „Domnişoara Pogany".

Structura ovoidală primordială, sub raport biologic include cvasiintegral elementele biologice, vizibile cu ochiul liber sau prin microscopie, care implică genezele vitale : ovulul, condriomul celular generator de energie, ribozomii generatori de molecule proteice, celulele sanguine circulante, limfocitele generatoare de anticorpi etc. Sculpturile ovoidale ale lui Brâncuşi sînt echivalenţe ale acestor elemente biologice ce stau cu adevărat, şi nu figurativ, la baza vieţii organice.

Un alt ciclu brâncuşian include biostructurile aflate la primele incizuri ale diferenţierii, ale separărilor intermediare pe drumul edificărilor complexe prin segmentări şi dihotomizări, prin împărţirea schiţată a volumului iniţial în noi volume. Aparţin ciclului : „Torsurile de băiat şi de fată", „Păsăruica", „Timiditate", „Primul pas". Oare există o mai adevărată interpretare pentru aceste secţiuni decît prima diviziune a cromozomilor celulari, decît dezvoltarea embrionului uman în primele stadii, decît germinarea sporilor la bacterii, decît diapedeza leucocitară sau primele stadii ale diviziunii celulare ?

„Masa tăcerii" este simbolul mişcării legice circulare fără prihană, fără odihnă, rotirea interminabilă a electronilor, mişcarea acizilor tricarboxilici din ciclul energogen al lui Krebs, a moleculelor din ciclul lui Lynnen, Henseleit şi din alte numeroase cicluri autoreglate cunoscute în biologia celulară.

Urmează apoi „Coloana fără sfîrşit". Substructuri analoge, repetabile dau senzaţia interminabilului, a permanenţei, a autoperpetuării biologice. Ea reprezintă echivalentul multiplicării prin subunităţi a moleculelor de acid ribo- şi dezoxiribonucleic, a polimerizării monozaharidelor în polizaharide, a formării lanţurilor antigen-anticorp.

În fine, după ce oul primordial a primit drept de afirmare şi stabilitate, cînd primele incizii în materia organică au generat diviziunile şi diversificările, cînd unităţile de structură au primit drept de multiplicare pentru a perpetua viaţa, este timp şi legitimitate pentru noi conjugări, pentru transferul tainic al substanţei de la o structură la alta, pentru dragoste. Formele devin complementare, golurile se completează cu plinurile, minusul cu plusul, pentru ca, în final, prin intimizarea spaţială a partenerilor, să rezulte noi iniţieri de ciclu. Se includ în această ipostază nouă : „Sărutul" (cu variantele sale ieşite bine de sub „tutela" rodiniană), „Adam şi Eva", „Poarta sărutului". Pe de altă parte însă, complementaritatea generatoare de noi structuri coincide cu una din legităţile esenţiale ale biologiei. Toate mecanismele cu doi parteneri suportă comparaţie cu incizurile de pe poarta sărutului : relaţia enzimă-

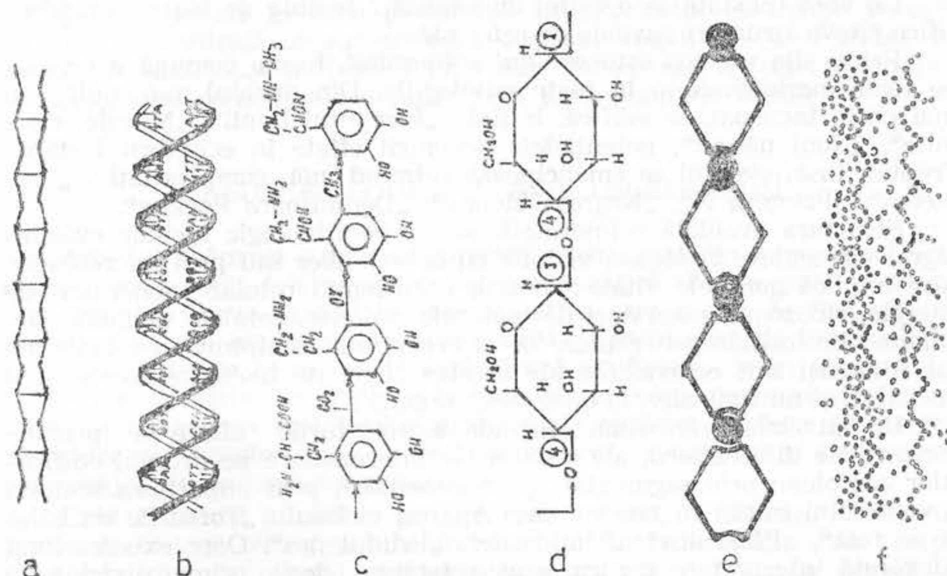


Fig. 11. a) Coloana fără sfîrșit, b) molecula de ADN, c) sinteza catecolaminelor, d) fragment polizaharidic, e) reacție antigen-anticorp, f) arhitectonica membranei celulare

substrat, antigen-anticorp, adezină-receptor, mesager-receptor, sexducția la bacterii etc.

În concluzie, se poate admite că, apelînd la conversiuni biologice, descoperim o nouă alternativă de reafirmare a genialității anticipative a artei lui Brâncuși.

8.3. MORFOLOGII INSTABILE ȘI PLĂSMUITE

TRATAREA CUBISTĂ A STRUCTURILOR. VICTIMOLOGIA ÎN MEDICINĂ ȘI ARTĂ. GUERNICA

În principiu, există două modalități majore prin intermediul cărora arta modernă ia atitudine față de agresiunile și dislocările sociale și bioecologice. Prima operează cu mijloace atenuante, exorcizante chiar ; alungînd răul și tot cortegiul cauzalităților sale din cîmpul interpretativ, propune modele umane și ambientale ce conservă tonusul vital și echilibrele prin apelul la ingenuitate, stabilitate și înțelepciune ancestrală, păstrînd coerența convențională a biostructurilor umane. Această alterna-

tivă se poate identifica în arta lui Seurat, Cézanne, Gauguin, Rousseau, Matisse etc.

Cea de-a doua modalitate de ripostă artistică este cea implicată direct, cea care asimilează nemijlocit, fără atenuări și menajamente, forțele dislocatoare și le acceptă ca o realitate ce nu poate fi negată sau ignorată. Această viziune are șansele unei mai mari complexități, fiind totodată mai în acord cu realitățile istorice. În experiment se introduc direct ingredientele autentice psihosociale și vor rezulta noi metamorfoze ale biostructurii umane, care, în ciuda abdicărilor de la morfologia convențională, au meritul de a ilustra, cu o mai mare forță expresivă, ipostazele complexe ale contemporaneității.

Tehnica cubistă (în general) și Picasso (în particular) reprezintă reperul noilor tendințe.

Nu ne propunem, în cele ce urmează, să revenim asupra caracterului neadecvat al denumirii de „cubism“, noțiune inaptă să delimiteze o mișcare artistică purtătoare a atîtor semnificații și semnale. Atributul a fost acceptat tacit, tocmai datorită dificultății de a comprima într-o definire laconică o mare diversitate de sensuri.

Nu vom stărui nici asupra factorilor inductori ai picturii cubiste (ca, de pildă, reacția împotriva impasibilității impresioniste, față de armonia tranchilizantă a coloriștilor sau declamatorismul fovilor). Amintim doar că protestul lui Picasso vis-à-vis de tradiție, școală și conservatorism a fost consistent mai radical decît cel invocat, la timpul lor, de impresioniști.

Ne vom rezuma doar la unele elemente esențiale, tehnice și conceptuale, în măsură să ajute la înțelegerea caracterului novator și necesar al cubismului, elemente prin care dimensiunea umană primește noi valențe interpretative în arta lui Picasso, Léger, Braque sau Juan Gris, prin care dramatismul protestatar acumulează valori militante.

În primul rînd trebuie bine înțeles că reconstituirea structurilor prin metoda cubistă beneficiază de argumente puternice. În arta cubistă structurile sînt disociate (dezarticulate) în părți componente și apoi recompuse după altă ordine și simetrie, în funcție de forța de selecție și combinare a creatorului, de puterea acestuia de a extrage elementele evocatoare. Substructurile de reconstituire sînt, în genere, figuri geometrice (cuburi, triunghiuri, cilindroizi, poliedre, volume concave sau convexe), redate mai mult sau mai puțin aproximativ, pornindu-se de la ideea generică (dezvoltată la timpul său de Honnecourt) după care formele geometrice stau la baza alcătuirii obiectelor și ființelor, care, în ultimă instanță, sînt asamblări și modulări ale acestora.

Reconstituirea se face prin aducerea elementelor din dimensiunea a treia în planitate, ca și cînd imaginea recreată a personajelor ar urma unui ocol, unei investigații circulare. Dacă această aducere în planitate ar fi obiectivă, cu translocarea egală, fără selecție și epurare, a tuturor elementelor, cubismul nu ar avea nici o valoare estetică, transformîndu-se într-un joc bizar al imaginației. În esență, cubiștii aduc din tridimensionalitate doar elementele semnificative, întăritoare ale ideii com-

poziționale (în perioada analitică), sau cele edificate prin reconstituiri mintale (în perioada sintetică).

Această condensare selectivă este concordantă cu realismul modern, deoarece oferă posibilitatea unei percepții rapide a realității concomitent cu înregistrarea mesajului emoțional, ca urmare a aducerii succesiunilor în unicitate. Respectul pentru fațetele invizibile ale personajului ajută la întregirea armoniei întregului, nesacrificînd părțile sugestive cu care s-ar pierde, prin neglijarea structurilor ascunse din incidența frontală. Procedeul spațializării, invenție a lui Picasso, permite o enunțare mai profundă și mai nuanțată a biostructurii umane, a ipostazelor sale caracteriale și psihoemotive („Femeia care plînge"). Astfel, prin reconstituirea feței din două jumătăți diferite (asimetrice), Picasso realizează un simbolism ce concentrează o idee eternă, cea a bivalenței psihice și caracteriale ca esență a armoniei, pe care o găsim deopotrivă la măștile primitivilor, la „Brutus" al lui Michelangelo, la structurile duale ale lui Brâncuși și, în speță, în toate filosofiile de la cea ebraică și asiriană, de la hinduism și confucianism și pînă la dialectica materialistă.

De aci derivă cea de-a doua dimensiune a picturii cubiste : aptitudinea de a investi biostructurile umane cu un intens conținut emoțional, cu dramatism și expresivitate. Volumele și proporțiile nemaifiind dependente de ilustrația obiectivă, pot fi redimensionate sau deformate, creînd noi tensiuni, favorabile unor conversiuni plastice ale frumosului sau grotescului. Mai mult chiar, metoda permite unificarea intrinsecului cu extrinsecul, eliminîndu-se astfel înșelătoria produsă de camuflarea prin morfologii frumoase a unor dislocări interioare („Domnișoarele din Avignon").

Cea mai consistentă contribuție a lui Picasso a fost aceea a folosirii tensiunilor dramatice pentru a edifica cele mai vehemente proteste plastice față de victimogeneza socială ; nici una din lucrările anterioare care se raliază la efortul nobil al omenirii de a evita transformarea ființei umane în victimă nu este atît de convingătoare ca „Masacrul din Coreea" și mai ales ca monumentala lucrare „Guernica".

În medicina modernă s-a delimitat o nouă disciplină, în care se conjugă resursele biomedicale cu cele antropologice, sociologice și psihosocial-mentalitare, disciplină denumită generic „Victimologia". Ea recunoaște ca precursori pe Hans von Heutig și H. J. Schneider. S-a valorificat prin congrese internaționale, beneficiază de o revistă de specialitate și de teoreticieni de anvergură precum Drapkin, Cristian Robert ș.a.

Din punct de vedere biomedical, se deosebesc cinci categorii de circumstanțe victimogene :

— Victima prin sacrificiu mistico-religios (sacrificiu de cult, intoleranță religioasă) ;
— Victima prin agresiune asupra individului (prin delict) ;
— Victima prin patologie (boală congenitală sau dobîndită) ;
— Victima oxiologică (prin catastrofe naturale, foamete, naufragiu) ;
— Victima prin injustiție socială.

Este interesant de analizat în ce măsură și cu ce mijloace arta plastică a ilustrat, de-a lungul timpului, tema victimologiei.

De la început trebuie subliniat că vom căuta zadarnic în reprezentările plastice varianta victimogenezei prin agresiune directă (delict), exceptînd poate cele cîteva ilustrații medievale evocatoare ale atacurilor banditești, deși această ipostază reprezintă una din tarele sociale habituale ale secolului nostru. Anumite cartiere sau străzi din New York-City, Chicago, Londra, Berlin-Vest, Tokio sau Toronto, în cursul nopții devin un sediu obișnuit al asasinatului, violului, hoțiilor sau drogajului.

Plasticianul însă nu este atras de aceste ipostaze, din următoarele motive :

— în primul rînd, prozaismul evenimentului, fără consistență epică sau estetică, nu e în măsură să stimuleze creația artistică ;

— în al doilea rînd, actul ca atare (delictul) are o întreagă istorie, o succesiune de cauzalități inductoare, ce nu convin cu natura instantanee a lucrării plastice. Acest instantaneu nu poate cumula principalele coordonate prin care delictul se autodefinește : structura sociopată-criminogenă a agresorului (fanatism, sadism, terorism), gradul de culpabilitate sau de detresă (helplessness) a victimei, circumstanțele socio-ambientale etc.

În schimb, prin spectacular și invenție, victimogeneza prin agresiune face savoarea filmului polițist și de aventură. Reținerea plasticienilor de a aborda o asemenea temă este un simptom de demnitate profesională.

Cea de-a doua alternativă, victimogeneza de cauzalitate mistică, a inspirat numeroase opere plastice pe un spațiu temporal cuprins între epoca medievală și neoclasicism, spațiu temporal bogat în răstigniri, apocalipse și martiraje, între care numeroase beneficiază de autentificări valorice fără echivoc : „Sfîntul Sebastian“ de Antonello de Messina sau de Pollaiuolo, „Eva și moartea“ de Baldung Grien, „Martiriul Sfintei Ecaterina“ de Lucas Cranach, „Purtarea crucii“ de Bosch, „Stafiile și scheletele“ de Magnasco, „Sacrificiul lui Isaac“ de Pieter Lastman, „Masacrul inocenților“ de Poussin etc.

Ideea biblică ce stă la baza sacrificiului este eliberarea prin mîntuire de păcatul ancestral, idee de altfel similară cu cea din mitologiile diverselor popoare, conform căreia acceptarea sacrificiului (ofrandei) este prețul plătit pentru obținerea altor valori, ca de pildă : atitudinea binevoitoare a divinității, viața eternă post-terestră sau liniștea supremă a Nirvanei.

Din literatura și filosofia renascentistă rezultă cu claritate că o bună parte din oamenii de artă, chiar dacă erau credincioși, nu erau convinși de acest „summa summarium“ pozitiv, de caracterul „recuperator“ al sacrificiului. Mai mult chiar, o dată cu înrădăcinarea gîndirii pozitiviste, majoritatea au înțeles caracterul de aberație, de monstruozitate a ideii sacrificiului, în oricare din variantele justificative propuse de cult. Ca atare, este verosimil a se considera că plasticienii au găsit în temele biblice și mitologice o lume a insolitului, către care tinde permanent natura expansivă a creatorului și, totodată, un teren de valorificare a valen-

țelor estetico-imaginative, atît pe tărîmul interpretărilor psiho-senzoriale cît și sub raportul elementelor de decor („Moartea Procridei“ de Cosimo, „Laocoon“ de El Greco, „Calvarul“ lui Veronese, „Încoronarea cu spini“ a lui Tițian sau iconografia plafonului Capelei Sixtine de Michelangelo).

Cea de-a treia modalitate de redare plastică a victimei este cea indusă de boală, epidemie, pestilență. Plasticienii au privit boala și suferința fie cu generozitate atenuantă (achondroplazicii lui Velázquez, „Scălîmbul“ lui Ribera, „Eforii“ lui Hals), fie cu o groază apocaliptică („Pesta“ lui Arnold Böcklin sau Zimbo Gaetano), fie cu o profundă compasiune (Géricault, Munch, Otto Dix). Un ciclu întreg de lucrări, de la „Moartea femeii“, „Moartea fecioarei“ de Baldung Grien și pînă la „Teama de moarte“ de Moses Soyer (n. 1898), aflată la muzeul Universității din Syracusa, întruchipează dilema angoasantă în fața suferinței incurabile sau aportul medicului ajuns la ultimele sale resurse [26].

Catastrofa naturală are o dublă inducție victimogenă : agresiunea primară a fenomenului oxiologic și concurența pentru supraviețuire. Bhattacharya [27] descrie astfel foametea din Bengal din anul 1943 : „Trei milioane de persoane au murit de foame. Valuri de înfometați se îndreptau din zonele rurale către Calcutta, în speranța că vor găsi aci de mîncare. Echipele de îndepărtare a cadavrelor ridicau zilnic mii de corpuri de pe trotuare și străzi. În primele zile înfometații erau ca turbați... mai tîrziu deveneau indiferenți... și consumau ultimele resturi de carne de pe propriile lor membre. Mama nu e interesată decît pentru bolul său de hrană, devenind indiferentă la suferințele copilului scheletic...“

Rezultă deci că, în condițiile luptei colective pentru supraviețuire, omul ajunge în situația de a nega ceea ce se consideră valoare umană universală, incapabilă de a fi distrusă. Așa s-a întîmplat de altfel pe „Pluta meduzei“, poate cea mai puternică expresie a victimogenezei oxiologice, căreia îi stau alături, din acest punct de vedere, „Calamitățile“, „Avalanșele“ și „Vifornițele“ lui Turner sau Aivazovski (unde însă impresionează mai mult elementul natural peisagistic decît cel uman).

În fine, ajungem la cea mai complexă formă de exprimare a victimologiei : victima indusă de circumstanțe sociale și politice. Și aci putem enumera lucrări de referință : „Marat asasinat“ de David, „Dezastrele războiului“ și „Trei Mai 1808“ de Goya, „Expediția împotriva negrilor din Surinam“ de W. Blake, numeroasele „Cîmpuri de luptă“ (de U. Graf, Géricault etc.), „Burghezii din Calais“ de Rodin, „Libertatea călăuzind poporul“ de Delacroix, „Prémonition de la guerre civile“ de Salvador Dali etc.

„Burghezii din Calais“ pornește de la actul celor șase personaje medievale ce s-au oferit drept ostateci regelui Angliei pentru a cruța orașul prin jertfa lor. Rodin însă recreează pe plan psihoemotiv evenimentul, transferîndu-i pe cei șase eroi de pe platforma martirajului anonim medieval pe cea a tensiunilor patetice contemporane. Ei devin astfel personificări ale alternativelor psihoemotive posibile, în fața morții iminente : resemnarea, disperarea, neliniștea, bravarea, sfidarea, neîncrederea. În

felul acesta, Rodin creează un „limbaj al trupurilor", combinînd convergent gestica, postura, încordarea, tensiunile fizionomice, vestimentația (pînza de sac a condamnaților) cu structura circulară a întregii compoziții, amintind dansul macabru, cercul vicios al morții, al ireversibilității.

„Masacrul din Coreea" este, prin filiație, o reluare a „Execuției" lui Goya, un reportaj asupra atrocității represive. La Picasso, stereotipia de marionetă a executanților morții, a căror dezumanizare e sugerată prin absența expresiei, este și mai puternică decît la Goya. Patrioții care mor sînt mame gravide și copii stupefiați de un spectacol neînțeles, plasat între inedit și miraculos. Dezbrăcarea personajelor se dovedește a fi, expresia lipsei totale de accesibilitate la revoltă, la opoziție.

Cum s-a născut „Guernica"? În 1937, după ce democrațiile burgheze asistaseră neputincioase la înarmarea Germaniei naziste, ele urmau să privească un nou scenariu : agresiunea asupra Spaniei. Într-o atmosferă plină de derută și incertitudini, un grup de creatori avangardiști deschid la Paris o expoziție protestatară pe tema apărării progresului, a păcii și a democrației. Marea operă a lui Picasso este inspirată de bombardamentele germane (acceptate de Franco) asupra orașului basc Guernica, din 26 aprilie, soldate cu masacru și teroare. „Guernica" se structurează ca o ripostă militantă, ca o frescă monumentală a secolului nostru, ca o intervenție fără echivoc a plasticii în arena politică. Pentru Picasso tragedia de la Guernica nu e un episod întîmplător, ci un avertisment vis-á-vis de un posibil holocaust generalizat victimogen. Lucrările romanticilor („Pluta Meduzei", „Masacrele" lui Delacroix) erau descripții patetice dar liniștitoare prin caracterul lor incidental, probalistic, arbitrar. Picasso însă renunță integral la oratorie și patetism ; el nu intenționează să stimuleze compasiune, ci lansează un manifest mobilizator, menit să scoată din inerție [28]. El renunță la expansionări cromatice, preferînd monocromii sumbre ; moartea devine factor de lichidare a suflului vital, a ciclurilor biologice ordonate de natură, a istoriei însăși, o întoarcere a civilizației către liză și pulverizare, către neant. Organizarea spațială a lucrării sugerează extinderea pestilențială a morții prin violență destructivă, rece, științifică, fără apărare, fără sustragere, fără protest. Maturizarea artei cubiste permite geometrizarea antiorganică a structurilor umane, reducerea anatomiilor la segmente neviabile, care imploră fără șansă, în gesturi disperate, ultima încercare de reorganizare biologică, de rearticulare vitală din fragmentele umane agonizante.

„Guernica" nu este însă numai rezultatul unui moment de expansiune a sentimentelor protestatare, ci și al acumulărilor lui Picasso în domeniul morfologiilor brutalizate. Se pare că pictorul a fost preocupat de redarea prin procedee cubiste a victimei marcată de cea mai intensă panică. Pledează în acest sens capul detașat de corp al femeii, cap ce mai păstrează încă elementele suferinței paroxistice (crisparea feții, poziția divergentă a arcurilor sprîncenare, asimetria oculară, dilatarea narinelor, detașarea părului de scheletul cranian, dantura dezvelită, cavitatea buco-

faringiană metamorfozată într-un urlet al disperării). Suferinţa animalelor (calul spintecat de o spadă) sugerează generalizarea biologică a agresiunii.

SURSELE MEDICALE ALE ARTEI INSOLITE

Nu e de mirare faptul că structurile umane (sau umanoide) inventate, ipotetice, alcătuiesc o întreagă antologie a insolitului modern ; fiind elaborate sub imperiul imaginaţiei, ele scapă de sub cenzura obiectivului, oferind un cîmp infinit de investigaţie, strălucit explorat de Redon, Ensor, Munch, Ernst, Magritte, Tanguy, Miró, Klee, Dali, Chagall sau Victor Brauner. Plăsmuirea biostructurilor a caracterizat şi plastica expresionistă americană, cu referire specială la Jackson Pollock, Kooning sau Theodore Roszack.

Important este însă să se găsească justificări şi cauzalităţi directe sau indirecte pentru biostructurile umane plăsmuite, deoarece, dacă ele s-ar plasa în aria inutilului, acestea ar fi implicit în afara interesului estetic şi biologic, a dreptului de a ocupa o poziţie în ontologia artisticului.

În principiu, delimităm prin noţiunea de „structură umană insolită" reprezentarea plastică a unui organism care păstrează doar parţial sau aluziv elementele anatomice şi caracteriale ale umanului. Ea se află la limita figurativului, sub raport plastic, şi la limita antropologiei, sub raport biologic ; adausurile, lipsurile sau hibridările pot duce la pierderea, mai mult sau mai puţin completă, a identităţii biostructurale.

Personajul plăsmuit are mai multe justificări :

În primul rînd, el evocă ideea cosmogonică conform căreia universul poate fi populat cu fiinţe structurate după alte proporţii şi dimensiuni decît cele întîlnite pe Terra. Acest argument, ce nu poate fi deocamdată dezminţit, este deosebit de incitant pentru omul de artă, la care se întîlnesc, organic, impulsuri confabulatorii şi înclinaţii către insolit.

În al doilea rînd, plăsmuirea morfologiilor reprezintă una din marile independenţe ale artei moderne. Ceea ce reprezintă la Bosch, Arhimboldo, Desiderio, Blake sau Hokusay un eflux al propriilor trăiri şi (uneori) la manierişti un mijloc de frondă faţă de academism şi de stil, în arta modernă devine o metodă de explorare a omului plasat în noi circumstanţe socio-ecologice.

În al treilea rînd, nu e deloc de neglijat rolul jucat de efectul psihosocial al *anomaliilor genetice,* al monstruozităţilor prin aberaţii cromozomiale.

În principiu, plastica asimilează *mai multe categorii de reprezentări monstruoase :*

a) Prima categorie asociază părţi animale provenite de la specii diferite. Astfel a fost creat şarpele cu pene Quetzalcoatl al mayaşilor, dragonii din iconografia medievală, hidra cu care s-a confruntat Hercule,

șarpele cu mai multe capete și cu membre de reptilă uriașă întîlnit frecvent în basmele noastre populare), monștrii apocaliptici din tapiseriile de Angers, monștrii cosmici de Nazari, monștrii marini din celebra „Histoire des animaux“ de la Avignon ș.a.m.d.

b) A doua categorie face asocierea om-plantă ; ea se regăsește în decorația stilului romanic, dar și în alte perioade istorice (bunăoară în pictura lui Juan Miró — femeia floare). Această modalitate de reprezentare are origini multiple, care se pierd în legendă și mitologie. În Talmudul ierusalemic se citează că inițiatul Jehoshua ben Hamajah a „născut“ un cerb din castravete și dovleac, în secolul I î.e.n. În miturile teutone, frații divini Odin, Vili și Ve au creat prima pereche umană, Ask și Embla, din frasin și ulm ; Odin le-a dat viață, Vili mișcare și Ve cuvînt. Legendele indoeuropene provenite din Africa și Polinezia fac de asemenea referințe la transformarea plantelor în om.

Cele mai consistente (și repetabile) date privesc însă puterea mătrăgunei de a genera structuri umane. Ele apar încă în scrierile egiptene și babiloniene [29], pentru a supraviețui în folclorul tuturor popoarelor. E foarte probabil că faima mătrăgunei provine din structura rădăcinii sale, ce imită frecvent o siluetă umană. Mătrăguna a fost mult timp considerată ca avînd proprietăți magice, fiind dătătoare de sănătate, longevitate, cu efecte protectoare față de otrăvuri, ajungînd chiar la rangul de piatră filosofală. Rădăcinile de mătrăgună, sculptate în forme umane, erau purtate ca talisman în Europa și Orient.

În perioada medievală, mătrăguna devine simbol al demonului de proveniență umană, idee care a alimentat numeroase reprezentări plastice (în cărțile lui Friedrich de la Motte Fouqué, Hans Heinz Ewers ș.a.).

Rolul unor plante de a „coparticipa“ la geneza structurilor umane a fost evocat de Paracelsus (1493—1541), iar geneza „homunculului“ prin procedeele alchimiei a inspirat mulți scriitori și plasticieni ca Aldous Huxley, Ernst Penzold, Lawrence Durrel și mai ales litografiile lui Alfred Kubin (1877—1959).

c) A treia categorie asociază morfologii umane și animale (cap uman cu corp animal și invers). Exemple : reprezentările zeului Pan, iconografia medievală a stilului romanic, centaurii, sirenele, zeul Horus, Păianjenul cu cap uman de Redon, combinările din arta lui Miró, Chagall etc.

d) Cea de-a patra alternativă se obiectivează prin modificări aberante ale biostructurii umane : zeul hindus Șiva cu mai multe brațe, simbolizînd faze succesive ale dansului cosmic, creator, ciclopii (cu un singur ochi frontal), hidrocefalii, toracopagii, monștii dubli, acardiaci, xipofagi.

Există în stadiul actual de cunoștințe dovezi certe, după care teratogeneza a alimentat — conștient sau subconștient — artele plastice, cu precădere în perioada cuprinsă între secolul al XVI-lea și al XIX-lea, în speță de la manierismul postrenascentist și pînă la Redon.

Mai mult chiar, se poate afirma că reprezentările picturale au înfățișat practic toate posibilitățile teratologiei umane.

Cea mai interesantă problemă care se ridică în fața reprezentării plastice a monstruozităților genetice, privește factorii inductori. În acest sens au fost avansate mai multe ipoteze :

— În primul rînd s-ar putea incrimina ecoul produs de accidentele genetice asupra creatorului de artă. Ponderea acestui factor e dificil de evaluat, de vreme ce demografia se structurează ca disciplină științifică destul de tîrziu. Pe de altă parte, riscul real al malformațiilor majore (sirenomelia, ciclopismul, monștrii dubli și acardiaci, hidrocefalia) nu depășește procentul de 0,5/100 000. Rareori întîlnim reprezentări plastice de monștri cu referire la o situație concretă. Un exemplu îl constituie cele două desene ale lui Ambroise Paré, înfățișînd siamezii născuți în 20 iulie 1570 pe strada Graveliérs din Paris și monstrul acefal născut în 1.XI.1562 la Ville-Franche de Beyran în Gasconia [30].

— Un alt factor implicat a fost amplificarea efectului psihosocial al evenimentului teratogen prin intermediul religiei : progenitura monstruoasă a fost mult timp interpretată ca o pedeapsă divină, generînd sentimente de culpabilitate. Încă în secolul al XVI-lea, mama ce dădea naștere unui copil malformat era acuzată de vrăjitorie (temă ce a inspirat o gravură de Goya).

— O altă interpretare, mult mai bine susținută de logică, este accesul crescînd al creatorului de artă la științele biologice. Din secolul al XVI-lea se efectuează disecții publice (pînza lui Rembrandt, înfățișîndu-l pe doctorul Nicolas Tulp disecînd mușchiul flexor superficial al antebrațului, e numai unul din exemple). Fenomenul teratogen nu scapă omului de artă. O gravură a lui Cornelius Huyberts prezintă, cu mare fidelitate, un hidrocefal căruia nu-i lipsește nici placenta. Pictura manieristă adoptă monstruozitatea ca temă predilectă. Bosch, Grünewald, Deutsch, Mandyn, Bruegel, del Porto reproduc o întreagă galerie de siamezi, monștri acardiaci, fără brațe, cu sirenomelie etc. Numai în „Tentația Sfîntului Anton" de Bosch se pot identifica trei malformații congenitale [31].

Nu trebuie neglijată nici contribuția directă a creatorului de artă, selectarea intențională a monstruozității pentru a conferi un plus de incisivitate spiritului satiric dublat de forța plăsmuitoare (Goya). Astfel : în vreme ce bicefalia lui Ianus avea interpretări mitice, la Goya se metamorfozează simbolic fie în „Nepotrivirea matrimonială", fie în „Visul minciunii și al inconstanței". O convertire simbolică asemănătoare se poate identifica și în cazul ciclopiei. Ea apare frecvent obiectivată în „Polyfem", la Albane, Gustave Moreau, Pelligrino-Tibaldo din Bologna, Annibale Carracci („Polyfem aruncînd stînca împotriva Galatheei"), la Poussin (peisajul cu Polyfem), la Odilon Redon („Ciclopul") ultima reprezentare fiind, probabil, „Ulysse și Polyfem" a lui Matisse (1935).

În teratologie sînt cunoscute șase tipuri de anomalii de dezvoltare ciclopoidă și anume [32] :

— Tipul etmocefal : 2 ochi apropiaţi, 2 cavităţi orbitare apropiate, gură şi maxilare normale ;
— Tipul cebocefal : 2 ochi apropiaţi, o singură cavitate orbitară, gură, şi maxilare normale ;
— Tipul rhinocefal : 2 ochi în contiguitate sau un ochi median, o singură cavitate orbitară, gură şi maxilare normale ;
— Tipul ciclocefal : 2 ochi în contiguitate sau un ochi median, o singură cavitate orbitară, gură şi maxilare normale, aparat nazal rudimentar ;
— Tipul stomocefal : 2 ochi în contiguitate sau un ochi median ; o singură cavitate orbitară, gură şi maxilare rudimentare ;
— Tipul oftalmocefal : aparat ocular absent, cavităţi orbitare absente, aparat nazal absent, gură şi maxilare prezente.

Ciclopia picturală este însă aproximativă sub raport morfologic şi simbolică sub raport plastic, reprezentînd forţa instinctuală, vulcanică, a monstrului neîmblînzit. Înlocuirea sensului biologic cu cel simbolic rezultă atît din lipsa de suprapunere a ciclopului pictural cu ciclopul disgenetic, cît mai ales din prezentarea ca personaj adult, fapt incompatibil cu demonstrata neviabilitate a ciclopiei-boală.

În fine, în al patrulea rînd, predilecţia pentru plăsmuiri umanoide este legată şi de lovitura dată fixismului biblic de către teoriile antropogenetice evoluţioniste de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Să nu uităm că pînă în urmă cu 120 de ani, întreaga Europă era încă subordonată concepţiei creştine despre geneză, derivată din vechiul testament. Evoluţionismul darwinist propunea un concept deschis, polivalent, în măsură să stimuleze nu numai spiritul ştiinţific, ci şi imaginaţia artistică.

Teoria creaţionistă invoca o familie princeps, întruchipînd idealul de frumuseţe al rasei albe, în speţă reprezentată de tipul genetic „caucazian" derivat din supravieţuitorii potopului (vezi „Adam şi Eva" de Palma Vecchio).

Încă în secolul al XVIII-lea, anatomistul german Johan Friedrich Blumenbach mai făcea un elogiu al frumuseţii de origine divină, pornind de la un craniu fosil al unei tinere fete găsit în Giorgia (deci în zona ipotetică a refugiului ultim al navei lui Noe) [33].

Marea revoluţie produsă în domeniul antropogenezei în secolul al XIX-lea a avut un context de factori favorizanţi. Încetul cu încetul, teoria biblico-creştină fusese erodată de puternica tradiţie greco-păgînă, după care pămîntul însuşi conţinea forţe autocreatoare, independente de existenţa unui Dumnezeu autotputernic, geneza fiinţelor vii fiind posibilă prin metamorfoza anorganicului în organic. Aşadar, ideea „precursorului umanoid" vehicula în mintea multor gînditori, fiind preluată mai mult sau mai puţin intenţional de darwinismul timpuriu.

Propunerea referitoare la provenienţa omului din maimuţele antropoide s-a afirmat de la început ca un concept viu, cu mai multe alternative interpretative. În ambianţa unei paucităţi de fosile apte să delimiteze un sistem unitar, erau — ipotetic — deschise căile unei infinităţi de rezolvări.

Iată cîteva din variantele de mare circulaţie :

— Maimuţele antropoide ar fi „fraţi imperfecţi", oameni inferiori păstrînd atributele biocomunitare ale vieţii sălbatice („Homo nocturnus" descris de Linné) ;

— Stadiul preuman de dezvoltare ar fi o bestie sălbăticită de asprimea luptei pentru supravieţuire, aşa cum apare în sculptura de referinţă a lui Emmanuel Frémiet, care înfăţişează o gorilă brutală răpitoare de femei ;

— Umanoizii ar fi fiinţe paşnice, cumulînd trăsături intermediare între maimuţe şi om ; înclinarea către versantul uman sau animal este delimitată în funcţie de consistenţa materialului fosil sau de imaginaţia celui ce face reprezentarea (tabloul lui Gabriel von Max din München, care înfăţişează o familie de pitecantropi).

Înclinarea balanţei către înrudirea formei de tranziţie cu omul derivă mai cu seamă din asemănările frapante existente în stadiul embriofetal (imaginea fătului de maimuţă a lui Buffon din „Histoire Naturelle").

Se pot cita numeroase alte alternative interpretative. Ceea ce rămîne însă valabil este faptul că, în măsura în care propunerile evoluţioniste au incitat omul de ştiinţă, în aceeaşi măsură au îmbogăţit imaginaţia creatorului de artă. El a metamorfozat „biogeneza posibilă" în biogeneze simbolice, pe care le vom regăsi în arta marilor plăsmuitori moderni : Tanguy, Miró, Paul Klee sau Chagall.

CREATORII DE MORFOLOGII PLĂSMUITE

La majoritatea creatorilor de biostructuri plăsmuite au acţionat convergent mai mulţi factori determinanţi : angoasa maşinismului, aberaţia genetică, presentimentul unor deznodăminte catastrofice, ambianţa halucinogenă a societăţii supraindustrializate, confabularea folclorică sau antropogenetică. Îmbinarea acestor elemente se produce însă la intensităţi diferite, ceea ce explică şi vocabularul plastic individual. Important este faptul că ele concentrează atît valoare artistică (prin forţa evocatoare) cît şi valenţe sociale, atrăgînd atenţia asupra factorilor generatori de disoluţie umană şi ambientală. Astfel, în timp ce biostructurile insolite din arta romanică, renascentistă sau din epoca romantismului exaltat făceau hibridări din elemente antropomorfe sau/şi zoomorfe, care însă păstrează autentificări şi trimiteri la structura-sursă, în schimb în arta modernă plăsmuirea e mult mai radicală, ajungîndu-se la biostructuri necunoscute, creind o nouă biogeneză, care prin neverosimilitate depă-

șește limitele contemplării, ale curiozității, devenind manifest, prin confruntarea omului modern cu o alternativă posibilă. Forța de zdruncinare a conștiințelor este cu atît mai mare, cu cît personajul plăsmuit e plasat într-o ambianță în care se include organic, aducînd inexistentul în aria existentului, a invizibilului în vizibil, atemporalului în temporal. Prin această propunere plasticienii își exprimă protestul sau neliniștile față de destinul omenirii, fie cu sarcasm sau ironie, fie cu dramatism și uneori chiar cu accente mizantrope.

Prima redeșteptare consistentă a insolitului, a anxietăților și fantasmelor e făcută, sub auspiciile simbolismului, de *Odilon Redon*. În „organizarea" biostructurilor sale au jucat un rol sensibil egal comportamentul solitar al pictorului cu înclinații morbid-onirice și spre bizarerie, dar și un procent de luciditate vigilă, cu valențe avertizatoare („Visul", „Ochii închiși", „Ciclopul", „Apocalipsul"). Din întreaga gravură și pictură a lui Redon se desprinde ideea după care obsesia și înclinația către insolit reprezintă o permanență a psihicului uman ; ele pot rămîne mult timp în subconștient, în stare de latență, reexacerbîndu-se sub imperiul incertitudinilor și al contorsionărilor sociale, cum au fost de pildă cele pricinuite de războiul din 1870 și din care au emanat litografiile sale „negre" („Pegasul captiv", „Omagiul lui Goya"). Obsesia și anxietatea, alimentate de onirism, determină transmutații ale structurii umane pînă la nivelul monstruozității („Himera", „Nebunia", „Somnul", „Îngerul bătrîn").

Imaginile redoniene, pe măsură ce cîștigă în stranietate și grotesc, devin tot mai sugestive, mai perceptibile, mai semnificative. Ele pornesc de obicei de la acte, procese sau fenomene ale existenței reale, care sînt metamorfozate sub imperiul fanteziei. Materia biologică agresionată generează anormalități care se reîntorc destructiv asupra umanității („Păianjenul cu cap uman rîzînd batjocoritor"), subminînd echilibrul și ordinea naturală în favoarea haosului și absurdului. Redon însă nu ajunge pînă la nivelul conceptual al soluțiilor ; el propune simbioza planului uman cu cel al mitului, apelînd la sensurile „pure" oferite de zeitățile antice, de buddhism sau mesianism.

Plăsmuirile lui *Ensor* sînt mai lucide și mai caustice, biciuind, prin intermediul deformărilor fizice, infirmitățile caracteriale. La Ensor, prostia, ridicolul, snobismul și viciul, primesc o configurare morfologică evocatoare ; zdrențuirile, amputările și pulverizările anatomice au consistență interpretativă. Pamfletul se transformă în ironie arzătoare, decimantă („Intriga", „Scheletele în jurul sobei"). Viciul și inepția se întîlnesc într-un carnaval grotesc ce riscă să se extindă epidemic. Nudul extatic de odinioară se transformă în schelet deformat, culorile din armonice devin agresive, florile devin zdrențe iar frumusețea fizionomiilor e anulată de meschinărie.

S-a vorbit mult despre existența la Ensor a unor acumulări onirice anterioare, similare cu cele identificate la Blake (povestirile cu personaje fabuloase ascultate în copilărie de la o slujnică flamandă ; trăirile de vis în care — după propriile afirmații — era vizitat de păsări gigante cu ari-

pile deschise, planînd înfricoşător ; anii petrecuţi în magazinul bunicului, populat cu relicve exotice, măşti orientale şi scene de dans mortuar provenite din insula Bali). Ajuns însă la maturitate, Ensor constată că monştrii, măştile şi fiinţele groteşti ale copilăriei există în realitate, populează universul social, ca forme metamorfozate ale viciului, meschinăriei, fricii, agresivităţii şi primitivismului („Moartea urmărind turma oamenilor", „Doamna posomorîtă"). El este mereu înconjurat de decrepitudine, de descompunere morală. Vede, poate mai mult decît e necesar, sub chipurile înşelător de frumoase, rînjetul sfidător al scheletului, sub fizionomiile placide, masca ipocriziei. De aci pînă la dezumanizarea personajului nu mai e decît un pas : morfologia umană în ansamblu e modelată prin semne cu interpretări şi echivalenţe caracteriale, devenind demascatoare pentru bufonerie, criminogeneză, impostură sau frică atavică. Viaţa cotidiană pare dezorganizată prin expansiunea carnavalului grotesc. Combinarea măştii cu scheletul devine elementul simbolic pentru erodarea umanului, pentru labilizarea fiinţelor sub influenţa pernicioasă a anxietăţii combinată cu cruzime, creînd o stare de perplexitate colectivă („Intrarea lui Cristos în Bruxelles"). Întocmai ca la Redon, nu se întrevede intervenţia unei forţe reechilibrante, deoarece „jocul omului cu moartea" a mers prea departe, deschizînd porţile unui deznodămînt cataclismic inevitabil („Dragonul din turnul clopotniţei").

Plăsmuirile lui *Edvard Munch* sînt de o factură deosebită. Tema lui preferată este solitudinea fiinţei omeneşti în faţa deznădejdii. Disperarea şi abandonul volitiv e generat de agresivitatea metropolei, boală, de necunoscut, de imensitatea incomprehensibilă a universului („Nelinişte", „Mama moartă", „Strigătul"). Metamorfozele biostructurale se concentrează asupra figurii, fizionomiei, care apare copleşită de spaimă, nelinişte, tristeţe. Gestul şi mimica, structurate din linii arcuite şi tensionate, sugerează fuga în necunoscut a trupului hăituit de fantasme. Fiecare linie, îngroşată de dramatism, serveşte pentru a reda cît mai vibrant climatul interior deteriorat în ariile existenţiale. Personajul conţine şi propriul spectru, cu care dialoghează obsedant asupra destinului („Portretul cu ţigara")[34].

Pentru Munch, deznodămîntul este declanşat iar opoziţia neputincioasă ; spaima cronică, exaltată de paroxisme, proiectează omul pe sensul unic al vidului, al neantului.

La *Tanguy*, asistăm la o includere organică a personajului plăsmuit în ambianţă. Biostructurile organizate după fantezia artistului nu au viabilitate decît în atmosfera, de asemenea plăsmuită, pe care o propune. În lucrarea „Făcea ce vroia", reprezintă un personaj cu atribute umane, fuzionînd cu teroarea necunoscutului, dizolvîndu-se în substanţa ambientală dezorganizată.

Cea mai mare parte a structurilor lui Tanguy se înscriu într-un ciclu cu semnificaţii de biogeneză, dar nu în sensul cosmogenezei liniştitoare, organizate, cum o întîlnim la Brâncuşi sau la Henry Moore ; biogeneza lui Tanguy este aberantă, anarhică, cu opţiuni haotice de edificare, astfel

încît trecerea de la un nivel biologic la altul duce inevitabil la parastructuri şi, în final la parauman („Geneză", „Pămînt în umbră", „Împreună cu umbra mea", „Cînd mă vor împuşca"). În etapa în care structurile plăsmuite încep să se diferenţieze, ele pornesc pe drumul metamorfozelor bizare. Uneori biotransformarea se face sub imperiul tensiunilor spaţiale („Îndrăgostiţii"). Alteori asistăm la reconstituiri biologice după scheme morfogenetice aberante dar cu preciziuni plastice ; o reconstrucţie scheletală se produce, de exemplu, prin adunarea părţilor disparate într-o ordine fictivă, fiecare din componente avînd propria-i viabilitate („Mişcarea şi actele").

Dacă lucrările lui Tanguy ar fi aranjate într-o anumită secvenţă, ele ar putea reconstitui o posibilă filogeneză completă, de la mineral la organic, de la germene indefinit pînă la personaj şi colectivitate. Pe măsură însă ce organizarea devine mai complexă, pe măsură ce se stabilesc mai coerent verigile de legătură ale lumii plăsmuite, „personajul" devine tot mai crud, mai virulent, mai revendicativ. În etapa „socializării" neobiologice, indivizii se reunesc după opţiuni sectare („Divizibilitate nedefinită") sau emoţionale („Înmulţirea arcurilor"). În acest moment de dezvoltare a ciclului, autorul conferă făpturilor confabulate structuri psihice particulare („Iuţeala somnului"), dar sentimentele şi starea de spirit emanată de acestea sînt destabilizatoare şi anxiogene, generatoare de îngrijorare, de teamă halucinantă, prin pulverizarea spaţiului dintre posibil şi imposibil. Poate aci survine un grad de disociaţie între creator şi posibilitatea de urmărire a publicului : creatorul, purtat de fantezie, dimensionează lumea cu mijloace insolite, care încep să se autoreproducă ; privitorul se simte tot mai copleşit, mai cutremurat, căutînd să evadeze dintr-o lume handicapată prin morbid şi incertitudini. Autorul simte pericolele supradimensionării şi strecoară premeditat o notă de anecdotic, de intercomunicare atenuantă („Taclagii"), sau de suverană detaşare prin intermediul monumentalului insolit, în care structurile sînt incluse în ecuaţii gigantic-arhitectonice („Cerul hăituit", „Turnul marinei", „Roza celor patru vînturi").

Ciclul însă îşi urmează drumul şi inevitabilul se produce : în momentul cînd se declanşează concurenţa pentru existenţă, personajele socializate intră în conflict ; mobilul este ancestrala sete de dominare, care a generat, de-a lungul istoriei, marile confruntări şi conflagraţii. Opţiunea pentru calea aberantă de dezvoltare se răzbună : biologicul se transformă în opusul său, în negarea biosului, a vieţii. Goya descrie revolta raţiunii agresionate de absurd şi de dismorfismul psihic la modul moralizator, didacticist. La Tanguy însă excepţia devine regulă ; personajele sînt irevocabil agresive, conduse de instincte atavice, de impulsul arivismului acaparator, al ascensiunii distructive, fără scrupul sau ideal. Se edifică astfel o lume pe care omul de bună credinţă nu o doreşte, cu care refuză să convieţuiască, un negativ al generozităţii şi al progresului social. În acest ciclu se poate identifica, în toată plenitudinea sa, mesajul militant al artei lui Tanguy, prin demascarea coordonatelor dezumani-

zante proprii societății supraindustrializate. În momentul de maximă tensiune, nu există decît două oferte : ori te alături acestei ascensiuni către orizontul unei deveniri incerte, ori accepți solitudinea spațială și socială, vidul deșertului, tărîmurile depopulate de fuga spre noul eldorado imaginar („Unde ești ?"), însoțit doar de propriile ecouri și reminescențe („Mirajul timpului").

Făcînd deci bilanțul, vom constata că filogenia parabiologică a lui Tanguy nu este chiar atît de străină de natura umană. Pictorul folosește ingredientele umanului pentru a restructura o lume imaginară, dar cu mari autenticități dacă este lecturată prin intermediul semnificațiilor și simbolurilor. Această lume e cea a începutului, a primordialităților, fie că este vorba de primordialitatea retrospectivă (cosmogonică) sau de cea prospectivă (consecutivă marelui cataclism). Ambele alternative sînt însă similare, urmărind succesiunea pornită de la materia biologică docilă, nestratificată, la cea diferențiată, agresivă. Tanguy este mai puțin artistic decît Miró sau Klee, dar mult mai vizionar, oferind lumii un minim de premise pentru a intui nocivitatea modalității patologice de organizare a materiei biologice și sociale.

Miró a avut mai puțină independență confabulatorie decît Tanguy, ca urmare a faptului că acceptă de la început influențe atenuante și mai ales inductoare de ecletism (școala fovilor, impresioniștilor, dadaiștilor, cubiștilor, inocentiștilor). Primele lui lucrări, impregnate de naivismul lui Rousseau, de fovism sau de cubism sintetic, la care se adaugă o înclinație spre detailism peisagistic, nu erau în măsură să prefigureze eliberările ulterioare.

Prima lucrare ce anunță dizolvarea biostructurii în plăsmuire este „Nudul în oglindă", lucrare edificată mai mult din tensiuni interioare decît prin intermediul anatomiei. Treptat se definește ca suprarealist, prin convertirea biologicului și a existenței în ipostaze semifantastice, ipotetice ; beneficiază însă de un vibrant simț al culorii și arabescului („Maternitate", „Carnavalul cu arlechin", „Țăranul catalan"). Spontaneitatea invenției și mobilitatea dezinvoltă stau la baza gamei sale repertoriale inepuizabile. El devine un autentic plăsmuitor odată cu cele „patru portrete imaginare" ; necesitatea organică de nuanțare și diversificare îl determină să recurgă la combinații (lemn, metal, colaj, sfoară), prin acestea amplificînd semnificațiile plastice.

Miró a fost un confabulator generos și nu unul dominat (ca Redon sau Munch), ocolind nuanțele mizantrope ori psihopate. În creația sa, femeia se detașează ca o compoziție spațială inedită, alcătuită din sonorități lirice de filigran înnobilator, indiferent de tehnică (pictură pe hîrtie, pînză sau lemn).

Biostructurile lui Miró sînt plutitoare, poematice, eterate („Constelațiile"), uneori insinuant-sexuale, dar niciodată agresive, ca și cînd s-ar întrupa din colorit de curcubeu, din visuri policrome. Personajul insolit nu rezultă din investigația morbidului sau grotescului, din coșmarul catastrofic (ca la Tanguy) ci dintr-o tendință nobilă și rasată de simplificare

pînă la descoperirea esențialului expresiv, ceea ce explică de altfel și întoarcerea frecventă a artistului la colaj, ceramică și gravură în lemn.

Incidența din care privește Miró personajul este mai verosimilă decît cea întîlnită la Tanguy, căci se plasează la jumătatea drumului dintre vis și realitate, dintre scenic și imaginar. Metamorfozele sînt induse de meditație, de stupefacție sau contemplare. Metoda lui de plăsmuire permite reconstituirea verigilor actului creator. Inițial, el caută să se sustragă tiraniei concretului și banalității, cotidiene, apoi imaginează spațiul plastic, aruncînd în joc invenția și puterea de recombinare ; elimină apoi detaliile parazite, se înarmează cu doza de poezie, vis și feerie necesară temei în speță și pornește la organizarea materiei prin procedee abstracte, cu răbdare și pedanterie, cu respect față de amănunt, cu austeritate grafică, bine compensată de generozitatea luminii și culorii. Ca urmare a faptului că umanul este mai mult reconstituit decît dezintegrat, personajul final este mai mult deghizat decît antibiologic („Carnavalul arlechinului", „Portretul doamnei K"). Miró este un creator „de novo" al personajului și nu un adunător de relicve pentru a le rearticula. El se abate de la legile anatomiei nu pentru a șoca sau avertiza, ci pentru a da drept de existență unei lumi imaginare, unei planete imaginare, cu un colorit propriu, cu ființe proprii care vehiculează într-o ambianță plină de vervă burlescă, anecdotic și mai ales cu mari drepturi de combinare („Femeie-pasăre-stea", „Femeie-cîine-peisaj", „Femeie-floare-melc"). Lucrările lui presupun un grad de intimitate cu privitorul, invitînd la descifrarea cu răbdare a dialogului subtil dintre elemente, la relațiile cauzale ce au stat la baza coincidențelor fabulatorii („Interioarele olandeze"). În final, constați că structurile sale, confuze și abstracte, sînt foarte solicitante prin vivacitate, liniștea monumentală și prin surpriza șaradei, mai ales atunci cînd sînt atemporale („Părul despletit").

Prin valențele sale robuste, Miró legiferează principiul eliberării de tutela rațiunii și, implicit, dreptul circulației largi în irațional. Deși refuză explorarea zonelor înfricoșătoare ale insolitului, aria dilemelor existențiale, dimensiunile cataclismice sau angoasante, Miró creează totuși un univers coerent și autentic prin articularea organică a culorii cu mișcarea, a morfologicului cu psiho-senzorialul, fără să fie nevoit să părăsească terenul celei mai pure spontaneități și prospețimi („Lecția de ski", „Femei și păsări sub clar de lună").

Între numeroasele zone ale creației plastice pe care le-a teoretizat și justificat *Paul Klee,* se află și libertatea „controlată" de plăsmuire. Pentru înțelegerea biostructurilor inventate de el, sînt necesare unele reactualizări.

Klee a extras din realitate formele elementare ale percepției, care nu sînt altceva decît : punctul, linia dreaptă, curbă sau întreruptă, mișcarea dreaptă, ondulatorie sau frîntă, suprafețele, spațiile, staticul și dinamicul, perspectivele și proiecțiile etc., raportîndu-le unele față de altele, în toate alternativele, combinațiile și la toate intensitățile posibile. Ca urmare a combinării acestor semnale, care sînt esențializări ale formelor,

el constată că poate defini stări psihice diferite : echilibru, instabilitate, tensiune, ritm, emoție ș.a.m.d.

Rezultă deci că improvizația, nod al fanteziei, se poate legifera, în măsura în care dorește să obțină trăiri, semnificații sau interpretări. Acest punct de vedere nu e altceva decît ceea ce nu peste mult timp se va obiectiva în cadrele „psihologiei structurii". Practic Klee propune o disciplinare a fanteziei, pentru ca astfel realitatea nevăzută, mult mai variată decît cea văzută, să primească un nou profesionalism plastic, bazat pe premeditare, pe luciditatea dedusă din experiment și cercetare.

Pentru prima dată se întîlnesc pe un traseu comun creator fantezia cu legitatea („Prelegerile de la Bauhaus").

Al doilea element important, pe drumul înțelegerii artei lui Klee privește sursa reprezentării : semnele generatoare de structuri interpretabile psihoemoțional, pot proveni nu numai din percepțiile vizibile dar și din lumea intuită, prelucrată de creator. Modelul poate emana din interior, fără relații cu habitualul, cu un surplus de energie, deoarece realitatea invizibilului este mai bogată, mai complexă și cu mari resurse de autoproliferare, noțiune care de altfel a stat la baza suprarealismului și a artei abstracte. Din semnele elementare, de „gradul unu" (punct, linie, ondulație), Klee construiește structuri de „gradul doi" edificate, definite.

Artistul înțelege că ceea ce vedem nu reprezintă totul, că universul a fost și va fi altfel decît îl percepem azi, că „miracolul vieții" nu poate fi înțeles numai prin invocarea raționalului, fiindcă raționalul înseamnă o constrîngere limitativă, inadecvată creatorului modern. Ca atare, Klee propune o nouă morfogeneză, cu toate secvențele posibile de la haos la edificare ; edificarea însă poate fi metaforică, inedită, vizionară și nonconformistă, întocmai cum natura este infinită în modalitățile sale de configurare. Cumulînd semnele posibile ale formei și mișcării, Klee creează un alt univers, destăinuirea lumii interioare, lume populată cu forme, mișcări și ființe ce se armonizează și care nu tolerează comparații cu formele verosimilului cotidian. Subiectivarea imaginii îi conferă un plus de autenticitate tocmai prin eliminarea codurilor, a mesajelor și semnelor convenționale, prin întoarcerea la subiectivismul ancestral, care permite a da imaginii multiple interpretări și semnificații.

Principalele biostructuri insolite ale lui Klee sînt „îngerul" și „personajul funebru". Îngerii sînt ființe înspăimîntătoare, născute din confabulare pe marginea ambivalenței legendare înger-demon. Klee invocă o ancestralitate aflată la hotarul dintre preexistență și existență, în care funcția angelică a fost erodată. Între ipostaza celestă și cea demoniacă, Klee însă interpune o întreagă galerie de îngeri supuși vicisitudinilor umane : îngerul bolnav, pauper, zăpăcit, hermafrodit, bătrîn pocit, psihopat, marțial . . . În interpretarea acestei ipostaze paramitice, nu este esențială opțiunea artistului pentru demitizare, ci explorarea unui spațiu al invizibilului, adecvat pentru expansiunea plăsmuitoare. În final, Klee nu dezgolește mitul (a cărui subminare nu mai era necesară) ci pretinsele inocențe umane camuflate sub măști angelice.

Personajul funebru apare în pictura sa în infinite variante, care nu reprezintă altceva decît nivele diferite de dezagregare biologică, de la ipostazele lente, insinuante şi înşelătoare, pînă la cele violente, brutale, pulverizante („Demonia", „Harpistul răposat", „Moartea şi focul", „Timpanistul mort").

Episodul petrecut în Egipt adaugă o dimensiune nouă plăsmuirilor umanoide ale pictorului, caracterizată prin o mai intimă simbioză între viaţă şi moarte. O anumită notă de hieratism îl ajută să estompeze şi mai consistent hotarul dintre existenţă şi veşnicie, fără a genera din aceasta antagonisme sau contraste tocmai prin forţa sa de interpretare a insolitului („Bolnavul în barcă", „Să rezişti pînă la capăt", „Evadarea").

Ar fi greu de concluzionat asupra limitelor de desfăşurare a plăsmuirii la Paul Klee, dacă nu am invoca cele 26 ilustraţii la „Candide" de Voltaire. Era o ocazie fericită de a valorifica marile libertăţi ale textului pentru a edifica biostructuri onirice, tensionate şi, mai ales, fără echivalenţe convenţionale, care însă, în ciuda insolitului, au o viaţă şi mişcare proprie, o existenţă plastică independentă. Lectura lor ne duce cu gîndul la o anumită formă a artei preistorice, denumită generic „pictura de suflete", modalitate regăsită frecvent la Klee („Duhul furtunii", „Torentul", „Dansatorii de frică").

Sub auspiciile suprarealismului şi dadaismului s-au multiplicat consistent structurile stranii, arbitrare sau monstruoase, fiinţe inventate ale unor lumi posibile.

Ernst preferă să includă personajele într-o atmosferă aflată la limita dintre spectacol şi vis, recurgînd la o stranietate plină de poezie şi lirism („Mireasa vînturilor", „Frumoasa germană", „Venus", „Regele jucîndu-se cu regina"). Din explorările subconştientului extrage combinaţii bizare, personaje statuar-arbitrare incluse în decoruri atemporale (similar cu cele întîlnite la Chirico, la care însă definirile plastice şi spaţiale sînt mai nete : „Înotătorul orb", „Cap dublu", „Europa după ploaie". Pe măsură ce cîştigă în virtuozitate şi inventivitate, se adaugă o notă de nevroză, de anxietate, produsă de sentimentul pierderii controlului temporo-spaţial („Nimfa", „Echo", „Napoleon în deşert").

La *René Magritte* elementul de biostructură păstrează un grad mare de autenticitate, dar plasamentul se face în combinaţii şi spaţii ambientale enigmatice, uneori chiar absurde ; un personaj cu guler alb, cravată şi pălărie tare, are în locul feţei un măr. Creaţia lui Magritte primeşte un caracter protestatar tocmai prin negarea ordinei standardizate a societăţii hipermecanizate („Jockeul rătăcit", „Carnavalul înţeleptului"). Elementul de dezumanizare e sugerat de pierderea identităţii biologice şi umane, creatoare de psihoză de anonimitate. Astfel, în „Balconul lui Manet" personajele sînt metamorfozate în sicrie, reduse la un minus de consistenţă, la obiectivare aluzivă, fantomatică.

În suprarealismul lui *Salvador Dali* structurile plăsmuite sînt duse conştient în aria patologicului, cu o tehnică ce vădeşte o premeditare aproape sadică pentru detaliul maladiv, abnormal („Descoperirea Ame-

ricii de Columb") ; atenuările sînt efectuate prin amestecul de sacru cu lasciv, prin elementele anecdotice strecurate și mai cu seamă prin neverosimilitate. Prin întreaga lui structură caracterială, Dali se plasează în zona bizareriei bombastice, cu explozii de exuberanță și entuziasm întretăiate de lamentări patetice.

Biostructurile sau fragmentele sale anatomice sînt emanări de delir oniric, afișînd gesturi grandilocvente, agresive sau vulgare ; ele sînt asamblate în combinații provocator de bizare. Pictorul își asumă libertăți ce depășesc orice justificare, prin excesul de deformare, hibridare ori amputare.

„Prevestirea războiului civil" rămîne totuși o lucrare cu certe valențe picturale și interpretative, cu mare forță emoțională, în măsură să înscrie într-un simbol spațial un întreg univers al groazei și disperării.

Deformările structurilor lui Dali sînt deopotrivă de ordin morfologic cît și psihic. El însuși se intitulează drept creator al metodei „paranoic-critice". În fond, el creează o patologie stranie, fără echivalent obiectiv, care duce în mod inevitabil la dezagregare și putrefacție, atît de perceptibilă senzorial încît zdruncină stabilitatea de ansamblu a vieții, a umanității. Detaliul anatomic se conturează cu o minuțiozitate de analist în special asupra segmentelor agresionate, sfîrtecate sau intrate în purulență. Impresia este cu atît mai șocantă, cu cît ansamblul e construit din elemente disperate ale realului iar anormalitatea delirantă coexistă cu un fond peisagistic de o frumusețe clasică („Prevestirea războiului civil").

În ilustrațiile la Don Quichotte, Dali stabilește un dialog plin de noblețe cu natura, în mijlocul căreia nebunia e mai mult inventată, o mască a deghizării psihice.

Plăsmuirile suprarealistului român *Victor Brauner* sînt orientate în direcția edificării unor viziuni plastice ale durerii, bizareriei și grotescului, totul indus în ambianțe rotatorii sau halucinant migrante, într-un torent dantesc al coșmarelor, amintind de W. Blake. Universul întreg e contorsionat, bolnav, oprimat de mașinism și de nevroza capitalistă, care obligă structurile să suporte torturi și deformări fizice și morale, creindu-se un cerc vicios autoamplificat al neputințelor sub opresiunea absurdului, extins contaminant. Brauner amalgamează atît de bine mai multe epoci istorice într-o lume de vis (spații ancestrale, medievale, mitice și moderne), încît ajunge la construirea unui univers propriu, teren al conflictelor între forțe potrivnice atemporale, unde însă cel mai des tragismul și anxietatea domină („Experiența nefericită", „Îndrăgostiții"), sau totul se dizolvă într-un spațiu enigmatic, impenetrabil pentru rezolvări.

Pentru a putea defini lumea de vis și basm rustic a lui Chagall, în care timpul și spațiul se comprimă și unde, întocmai ca în legendele ancestrale, totul e posibil, pînă și desprinderea de legile gravitației, ar trebui să-i punem la un loc pe Jeronimus Bosch, pe Henry Rousseau, pe Gauguin, pe cubiștii sintetici, precum și toată fabulația din folclorul rus și ebraic și tot ar mai fi ceva de adăugat. Acest ceva înseamnă unirea într-o sinteză fericită a paramorfologicului cu parapsihologicul și cu atem-

poralul. Spre deosebire însă de ceilalți plăsmuitori moderni, Chagall nu folosește aceste resurse pentru a avertiza sau înspăimînta contemporanii, pentru a îngroșa nota de angoasă emanată din seismele sociale ori dezagregările materiei, ci, dimpotrivă, pentru a defini o lume inocentă, celestă, plină de strălucire și lumină, un paradis al copilăriei, plin de vitalitate avîntată spre înălțimi, de spontaneitate și mișcare neîngrădită de principii și prejudecăți, un spațiu al iubirii fără restricții dar de o nobilă decență. Feeria și magia devin experiență cotidiană, visul devine realitate, personajele emană o poezie duioasă, născută din mîngîiere și intimitate, dintr-un dialog însuflețit și plin de umor, fără ostentație și vulgaritate. Totul se adună într-o sfîntă naivitate ca sub bagheta nevăzută a unui magician, într-o mitologie guvernată de armonia eterogenului, într-o narație simbolică ce lasă libere orice interpretări, într-o simfonie a colaborării între peisaj, personaj, muzică, mit și lumină. Animalele terestre devin zburătoare, obiectele se întretaie în spațiu împotriva legilor fizicii. Darul de a pluti liber în spațiu e conferit de dragoste și generozitate, ajunse mai puternice decît gravitația ; personajele sînt atrase de magnetisme sentimentale. Sub masca inventivității și nedeterminării, Chagall propune o infinitate de sensuri și mesaje, între care primează, fără îndoială, incantația copilăriei veșnice.

Aproape că nu există modalitate de plăsmuire a biostructurilor umane, care să scape viziunii chagalliene. Identificăm astfel :

— omul situat în spații ambientale neobișnuite ;

— omul cu segmente anatomice bizare, așezate în succesiuni neobișnuite, cu dimensiuni nefirești ;

— biostructuri cu proporțiile anatomice înlocuite prin proporții simbolice ;

— biostructuri cu anatomii metamorfozate, hibride (femeie-sirenă, femeie-pește, femeie-pasăre, bărbat cu cap de țap, pește cu brațe cîntînd la vioară) ;

— biostructuri cu inversări poziționale ale segmentelor ș.a.m.d.

Nici Chagall nu a fost ferit de experiența nefastă a războiului ; pînze ca „Războiul", „Obsesia", „Răstignirea", „Căderea îngerilor" sînt interpretări personale ale ororilor și suferințelor umanității, devenită concomitent victimă și agresor. „Răstignirea albă" nu are nimic din sensul icoanelor, fiind o pagină de istorie contemporană, un strigăt de durere difuzat multispațial între cer și pămînt.

PSIHOLOGIA PLĂSMUITORULUI

Pentru explicarea factorului subiectiv generator al biostructurilor plăsmuite, fictive, neverosimile din plastica modernă, s-a recurs deseori la explicații psihologice, psihiatrice și nu rareori la psihanaliză. Revăzînd argumentările unora din aceste interpretări, am încercat să identificăm un suport explicativ cu valoare generalizatoare. Unele detalii biografice insi-

nuează faptul că o serie de creatori, precum Redon, Munch, Ensor sau Dali, evidenţiază structuri caracteriale ce îi plasează la limita — de altfel destul de labilă — a normalităţii psihice. Ensor şi Redon erau posedaţi de viziuni onirice şi halucinatorii, Munch a suferit încă din copilărie mari traume psihice, iar Dali exteriorizează un comportament maniacal.

Teoretic s-ar putea recurge la o analiză comparată între personalitatea creatorului de plăsmuiri halucinante şi „modelul“ intoxicaţiei cu substanţe halucinogene, de pildă cu acid lisergic (dietilamidă-LSD). Datele unei atari analize paralele sînt însă dificil de extrapolat la creatorul de valori artistice autentice, deoarece observaţiile au fost făcute pe pacienţi cu un nivel de educaţie şi creativitate mediu. În alcătuirea tabelului am pornit de la investigaţiile efectuate de profesorul de psihiatrie William A. Frosch de la Universitatea din New York (tabelul VI).

Rezultă deci că, prin caracterul monoton, univoc al modelului halucinogen „experimental“ de exprimare artistică, el nu poate fi asociat cu diversitatea remarcabilă a plăsmuirilor marilor pictori onirişti, ci doar, cel mult, cu una din coordonatele posibile de fond caracterial.

Din descifrarea vieţii lui Miró, Magritte sau Chagall, nu obţinem elemente în măsură să ne permită invocarea unei psihopatologii notorii. Pe de altă parte, psihiatria modernă nu a reuşit încă să demonstreze că, punerea în practică a unui program de protecţie a creatorului cu tare psihice (în cadrul ecologiei umane), ar fi în măsură să modifice sensurile organice ale creaţiei sale. De altfel e greu de conceput că în actuala conjunctură de structurare a psihiatriei, cu mari divergenţe conceptuale şi orientări antagonice (biochimice, freudiste, eclectice)[35] este posibilă edificarea unui sistem apt să coreleze natura creaţiei cu coordonatele psihiatrice ale subiectului.

Punctul de vedere pe care îl propunem în cele ce urmează este grevat de un exces de didacticism şi simplificare, dar îl exprimăm doar ca una din ipotezele explicative ale predilecţiei pentru insolit în plină epocă modernă.

În speţă, considerăm că marii creatori de structuri ipotetice aparţin tipului constituţional caracterizat printr-o hipertrofie convergentă a sensibilităţii şi imaginaţiei. Această bivalenţă are darul de a-l aduce pe creator mai aproape de asimilarea stressului socio-tehnologic (ale cărui surse le-am prezentat la începutul capitolului), făcîndu-l un coparticipant nemijlocit al acestuia, pe care îl subiectivează la o intensitate supradimensionată. Sprijinim această ipostază pe o serie de date autentificate de psihiatria modernă.

Psihiatria ultimilor ani recunoaşte, fără echivoc, faptul că atît noţiunea de „pasiune“ cît şi cea de „imaginaţie“ beneficiază de definiri indirecte, deduse din date derivative sau epifenomenice. Pasiunea este delimitată pornind de la extrinsec spre intrinsec, de la relaţia pasiune-raţiune sau de la raportul dintre imaginaţie şi convenţiile sociale. Din păcate, însă, aceste două coordonate sînt atît de îndepărtate în spaţiul psihologic, încît nu ajung să se completeze reciproc pentru a forma un

Tabelul VI

	Manifestări halucinogene (LDS)	Identificabile	Neidentificabile
Personalitate	Iluzii vizuale spectaculare	• (W. Blake, Redon, Ensor)	
	Tulburări de percepție a realității	• (onirism)	
	Senzații de difuzare a propriului corp în mediu		•
	Panică, anxietate	• (Edward Munch)	
	Plutire într-o lume fictivă	• (intermitent) (Blake, Redon, Ensor)	
Creație picturală	Creșterea creativității artistice	• (dificil de evaluat)	
	Repetarea unei structuri în spații fictive	• (eventual la W. Blake)	
	Plasarea centrală a obiectului (siluete, forme geometrice, mase de culoare), cu tendință de expansiune centrifugă („explozie")		•

tot unitar. În prima alternativă, pasiunea apare ca antipodul rebel al rațiunii lucide, capabilă să ducă la prăbușirea sensului realității. În a doua alternativă, imaginația exacerbată este un „ce" care se detașează de normalitatea convențională, prin poziția de „frondă" față de stabilitatea socială, tinzînd către malajustare sau antagonisme.

Unger[36] consideră că cel mai nimerit ar fi a se delimita pasiunea și imaginația nu din exterior spre interior ci chiar din miezul lor, fiindcă, în mod cert, ambele au o istorie naturală dependentă de terenul psihicodinamic și de aria ocupațională și socială pe coordonatele căreia vehiculează. În felul acesta, pasiunea și imaginația devin explicative pentru realizările și obstacolele individului, pentru tot ceea ce îl delimitează, agresionează sau periclitează sub raport caracterial. Numai din aceste înțelegeri se pot deduce exteriorizările pasiunii și imaginației, necesitățile de intervenție, de ajustare sau de respingere.

Experiența pasiunii e localizată în aria în care dispare deosebirea dintre dorință și cunoaștere. Ea are un rol important în articularea ima-

ginilor asupra vieții și societății (poate tot atît de important ca experimentul colectiv al muncii), deoarece stă la baza nivelului vizionar, anticipativ al psihostructurii.

Atît pasiunea cît și imaginația au o dinamică intensă și rapidă și, ca atare, sînt deosebit de vulnerabile. O structură pasională, după ce a intrat în limitele propriului caracter, reușește cu greu, la un moment dat, să-l părăsească, chiar provizoriu sau parțial. Imaginația ajunge frecvent în conflict cu realitatea, tocmai prin o prea mare abilitate de a o intui în formele sale provizorii, schimbătoare ori ipotetice. Atît supra- cît și subdimensionarea pasiunii și imaginației pot duce la modificări de percepție și cognitive, aceste modificări reprezentînd de altfel una din cele mai seducătoare probleme ale psihiatriei, prin faptul că solicită analiza multilaterală a relației dintre factorii de mediu, genetici și psihodinamici.

Pentru tema noastră interesează mai puțin tulburările în minus : alterarea cumulativă lipsește subiectul de efectul reconstitutiv al imaginației care pe fondul indiferenței afective, induce declinul inerent al înțelegerii.

Dimpotrivă, exacerbarea cuplului pasiune-imaginație permite nu numai cunoașterea elementelor schimbătoare, a alternativelor posibile ale existenței, dar și participarea afectivă, includerea în miezul acestora ca într-o nouă realitate. Este exact ceea ce au făcut plasticienii insolitului modern. Supradimensionarea pasiunii și imaginației reprezintă terenul de grefare la mare intensitate a efectelor stressului psihologic, prin scăderea pragului stress-inductor. Datorită acestui prag diminuat se naște înclinația spre amplificări imaginative și disforice, ambianța de stress devenind o coordonată vitală aproape habituală, comsumptivă dar prolifică în imagini nou create, în special dacă se grefează pe acumulări cognitive sinergice (Redon, Munch, W. Blake, Ensor).

Un puternic sprijin al acestei supoziții e oferit de recenta sistematizare comportamentală a *stressului psihologic* propusă de G. Caplan [37], stress exprimat prin :

— exacerbări ale stărilor emoționale și ale disforiei ;

— tendință de respingere a percepției obiective a ambianței ;

— viziuni fictive, chiar dezorganizate ale structurilor ;

— sentimentul instabilității, al incertitudinii, cu diminuarea zonei de sugestibilitate și complianță, uneori cu tendințe de izolare și chiar de ostilitate ;

— dorință vie de descărcare a disconfortului emoțional.

Pentru subiectul cu un potențial emoțional-inventiv mediu toate aceste efecte pot fi atenuate prin restabilirea releelor de comunicare cu grupurile sociale, prin includerea în circumstanțe de confort psihic, prin angajarea în preocupări ce exclud impulsurile stressante, readucînd în limite tolerabile balanța afectivă. Aceste măsuri însă sînt slab eficiente la creatorul de artă, căci implică un grad de dependență socială și de frustrare care pot duce la sărăcirea însăși a izvoarelor creației. Ca atare,

participarea activă la actul stressant devine implicit factor potenţator al creaţiei. Exceptînd confabulaţia folclorică a lui Chagall, majoritatea plăsmuitorilor moderni se înscriu în dimensiunea psihică amintită.

MORFOLOGII DISLOCATE

Modelul uman ipotetic, confabulat, a fost creat — după cum s-a arătat anterior — în puţine alternative numai sub imperiul imaginaţiei, din simpla dorinţă de eliberare de rigorile convenţionale. De cele mai multe ori, morfologiile plăsmuite au constituit reversul incertitudinilor existenţiale şi chiar proteste — directe sau indirecte —, la adăpostul unor noi crezuri estetice, faţă de mecanizarea vieţii, faţă de includerea omului în ambianţa stressantă indusă de ritmurile vertiginoase de extindere a maşinismului.

În plastica modernă se poate identifica şi o altă modalitate de reprezentare a biostructurii umane : cea dislocată. Părţile anatomice îşi păstrează în linii mari articulările obiective, fără hibridări ori recombinări neverosimile, dar organismul în ansamblul său este deformat, tensionat, redimensionat. Factorul dislocator al structurii poate fi diferit, ca de pildă : violentarea dinamicii corporale de către mişcarea accelerată a mediului mecanizat (la Marcel Duchamp), tensiunile psihosociale pulverizatoare ale materiei organice (la Giacometti), tragismul desfigurant al agresiunilor ambientale (la Francis Bacon), mişcarea labirintică a vieţii moderne (la principalii futurişti : Boccioni, Carlo Carra, Gino Severini) sau vidul temporal (la Giorgio de Chirico).

Structurarea prin dislocare a morfologiei umane reprezintă un stadiu al resemnării, al asimilării inerentului, al acceptării rolului forţelor agresive.

Marcel Duchamp realizează deformarea biostructurii umane plecînd de la cele mai cotidiene ipostaze, eliminînd orice sentimentalism sau intelectualism, cu naturaleţe şi umor stăpînit. Pentru el, pulverizarea crezurilor estetice face iminentă epuizarea operei picturale ; civilizaţia tehnologică devine stimulatoare pentru inventarea de noi procedee plastice, de noi experienţe estetice, mai arbitrare şi mai hazardice, cu eliminarea emoţiei şi ideii premeditate.

Lucrarea sa reprezentativă pentru efectul dislocator al mişcării agresive, care imprimă dinamicii corporale o gestică de factură mecanică, este „Nudul coborînd o scară". Corpul e constituit din secvenţe cinetice, care, reunite optic, redau etapele succesive ale actului. Justificarea lui Duchamp poate fi sintetizată astfel : ritmurile alerte ale contemporaneităţii obligă creatorul să nu mai facă segregări între poziţia statică şi cea dinamică a corpului, devenind necesară contopirea lor. Această contopire însă se produce cu preţul violentării conformaţiei, întrucît impulsul dinamizator are efect traumatizant. Este de fapt o alternativă a asimilării noilor realităţi socioecologice (ale ecosistemului urbanizat) : corporalitatea metaana-

tomică, semirobotizată şi manechinizată sugerează acţiuni induse de legile mecanicii, care subordonează ritmurile biologice. Materia umană se dizolvă plastic în materia tehnogenă, transformînd morfologia umană în obiectul docil al unui joc hazardic.

Procedeul mişcării descompuse în alternativele sale secvenţiale este identificabil şi în alte lucrări care încheie, de fapt, cariera de pictor a lui Duchamp), cum sînt : „Regele şi regina înconjuraţi de nuduri elastice", „Trecerea de la fecioară la femeie măritată", „Mireasa dezbrăcată".

Mişcarea descompusă din „Nudul coborînd scara" ne duce cu gîndul la vremea cînd Bruegel executa binecunoscuta sa lucrare „Orbii", în care înaintarea în gol a personajelor e redată tot prin mişcări succesive, fiecare dintre orbi aflîndu-se într-o altă secvenţă. Oare nu este semnificativ faptul că în ambele situaţii e vorba de o avansare haotică spre necunoscut, spre nicăieri ?

Sculptorul elveţian Alberto Giacometti se declară din capul locului un duşman al retorismului şi exuberanţei, optînd pentru esenţializarea formelor şi pentru abordarea suprarealismului din incidenţa dislocatoare, a dizarmoniei frapante. La el predomină supradimensionarea pe verticală a structurilor, rezultînd organisme ofilite, cu asprimi colţuroase, eliminînd materia carnală pentru a conserva doar vectorii pulsatili ai mişcării („Omul care merge", „Omul care se prăbuşeşte").

Pentru Giacometti elementul stabil, ireductibil, care nu mai suportă erodare este mişcarea spaţială a biostructurii, cu indicarea precisă a sensului acesteia ; în actul de penetrare a mişcării în spaţiu, surplusul de substanţă se contractă, generînd segmente deformate, fără ca acestea să nege totuşi contextul anatomic. Semnificaţia ultimă este proecţia expansivă către neant, către infinit.

La Francis Bacon drama convieţuirii individului într-o ambianţă instabilă, aflat sub imperiul unor agresiuni extrinseci (război, înstrăinare) sau intrinseci (invidie, inconsecvenţă, cruzime), se traduce prin materializări incomplete ale structurilor, oscilînd între fragilitate şi dezumanizare. El este mult mai narativ decît Duchamp, Giacometti sau expresioniştii americani, deoarece intenţionează să dea echivalenţe plastice trăsăturilor caracteriale. În replica la portretul Papei Inocenţiu X după Velázquez, bunăoară, el foloseşte dislocarea fizionomică pentru a face un comentariu pe marginea unui caracter impregnat de viciu şi ipocrizie. Pentru a explicita intenţia, Francis Bacon recurge la metamorfozarea detaliilor semnificative : roteşte faciesul către dreapta spre a camufla încercănarea orbitelor şi modifică celelalte detalii faciale pentru a preschimba meditaţia în maliție dominatoare (prin modul de conturare a bărbiei şi a liniei bucale). Deşi nu neagă ambianţa lucrării lui Velázquez, el creează alt personaj. Metoda lui sugerează un El Greco inversat, în sensul destabilizării unei spiritualităţi prin vulgaritate şi descompunere respingătoare.

Un alt ciclu înfăţişează o galerie de personaje ce nu reuşesc să-şi cîştige identitatea umană, prin edificare incompletă sau aberantă, o adevărată antologie a suferinţei prin nedesăvîrşire, prin organizare subumană,

larvar-tîrîtoare ori bestială („Studii de personaje"); membrele nu-şi găsesc punct de sprijin bîjbîind în neant, faţa e răvăşită de drama neputinţei, corpul e în criză de automodelare ; toată morfologia tînjeşte către echilibru şi firesc, ca într-o posibilă patologie genetică. Posturile evocă un urlet de spaimă pierdut în infinit, o implorare empatică.

Boccioni porneşte de la premisa că mişcarea direcţională într-un anumit mediu îşi pune amprenta asupra morfologiei (aşa cum înotul şi zborul şi-au pus amprenta adaptativă asupra peştilor şi păsărilor). Este, de fapt, o metaforă prin care îşi asumă libertatea de a experimenta deformările structurii umane sub influenţa vehiculării rapide în arealul civilizaţiei contemporane (un fel de morfologie aerodinamică). El nu secvenţializează anatomia (ca Duchamp), ci doar o acordează spaţial cu mişcarea accelerată care (aparent) extinde elastic musculatura sau plasticizează spaţial articulaţiile.

Giaccomo Balla duce mai departe ideea, anulînd nuanţele coloristice şi detaliile sub efectul vitezei.

Plasticienii „dislocatori" nu au avut forţa creatoare a lui Tanguy, Miró, Klee sau Chagall. Chirico a reuşit să creeze enigme prin pictura sa metafizică, dar n-a ajuns la farmecul insolitului tulburător. El a acordat vidului dreptul de invocare a angoasei şi a relelor prevestiri, însă în acest vid se instalează o aşteptare mută, fără surprize. Structuri hieratico-statuare aşteaptă scurgerea vremii, în stadiul intermediar dintre un cataclism trecut şi un viitor. În acest univers cuprins de inerţie pătrunde periodic cîte un impuls vital (o maşină, o fetiţă jucîndu-se), dar aceste evenimente sînt atît de inconsistente încît nu pot elimina ideea de exilare a umanului. Spaţiul liber lasă loc pentru instalarea antiumanului ; se simte încontinuu că dacă omul ar face pasul către spaţiul şi timpul încremenit, ar risca să devină manechin, erou legendar ori statuie.

„SIMULACRA ANATOMICA" : HANS ELIAS

În finalul capitolului consacrat insolitului modern, se cuvine o digresiune de esenţă pur medicală. Ce s-ar întîmpla dacă un medic înzestrat cu talent ar fi tentat să facă artă plastică ? Răspunsul e simplu, cu atît mai mult cu cît au existat medici plasticieni : el ar picta sau sculpta ceea ce este mai adecvat conformaţiei sale psihice : peisaj, nud, natură statică, boală, suferinţă sau construcţii nonfigurative. Dar profesia sa medicală e în măsură să descopere noi viziuni plastice ?

Răspunsul la întrebare ni-l dă Hans Elias din Chicago ; acesta face o demonstraţie convingătoare asupra resurselor plastice ale medicinei, fără riscul pastişei sau al uzurii tematice.

Elias porneşte direct din interiorul anatomiei [38]. El analizează trigonul cerebral, component al rhinencefalului. Pentru a-l explica studenţilor, plasează pe podiumul catedrei trei taburete în triunghi, se aşază pe ele şi delimitează prin segmentele propriului corp, părţile componente ale

fornixului : hipocampul, fimbria, gyrus dentatus, crus fornicis, corpul trigonului. Transpune apoi plastic echivalenţele corporale ale trigonului şi obţine „Sculptura pe care o iubesc cel mai mult" şi pe care o autentifică şi cei mai exigenţi critici de artă.

După un timp, transpune în scriitură antropomorfă trunchiul arterial, în care corpul uman reprezintă aorta descendentă şi braţele arcul aortei. O femeie cu braţele întinse figurează arterele pulmonare. Compoziţia figurează doi îndrăgostiţi, iar conţinutul dramatic rezultă din imposibilitatea de a se îmbrăţişa. Respectarea legilor anatomiei devine element emoţional, generînd sculptura „Aortos şi Pulmonea".

Autorul ajunge treptat la concluzia că „anatomia abundă de conexiuni ce pot fi metamorfozate în biostructuri umane". Imaginează astfel o metamorfoză pentru analizatorul optic. Din sculptură nu lipseşte nimic : nervii optici, fibrele ganglionului ciliar, chiasma, corpii geniculaţi, bandeletele optice. Sculptura rezultată simbolizează unitatea speciei umane şi se intitulează „Purtătorii luminii".

8.4. PLASTICA ROMÂNEASCĂ BIOSTRUCTURALĂ

Atît pictura cît şi sculptura românească mai veche sau mai nouă optează net pentru stabilitate, în special ca urmare a simbiozei organice a morfologiilor cu spaţiul bioecologic specific. Marea forţă de asimilare plastică a biostructurii umane este dovedită în primul rînd de ritmul rapid de maturare a portretisticii. Înţelegerea de către pictor a obligativităţii de a obţine un tot unitar între particularităţile morfofizionomice şi cele psihoemoţionale a necesitat puţine decenii. De la fizionomiile hieratice, comemorative, cu conturări naive ale volumelor, abia eliberate de sub jurisdicţia efigiilor bizantine şi pînă la naturile umane cu adîncimi psihologice, spontaneitate dezinvoltă, naraţie anecdotică sau maturitate militantă au trecut puţine decenii [39]. Cîteva puncte de reper sînt semnificative pe acest filon. Aman, incluzînd ţăranul român în universul autohton, îi conferă totodată demnitatea şi responsabilitatea asumată de făurar al istoriei. Grigorescu explorează o largă claviatură în definirea identităţii caracterial-afective, de la nostalgia lirică, ingenuă şi pînă la tensiunea dramatică şi spiritul de sacrificiu al luptătorului pentru libertate. Ţăranul său e idilic dar nu convenţional ; concentrează deopotrivă reflexie dar şi decizie, docilitate precum şi forţă morală. Petraşcu a reuşit să psihologizeze spaţiile atît de pulsatil, încît face simţită prezenţa umană peste tot, arzătoare, încordată, meditativă sau senzuală. Pallady explorează biostructurile atît din incidenţa intimistă, eterată a nudurilor, cît şi din cea a psihologiilor ce înăbuşă suferinţa cu vibraţii discrete, de geamăt, şi cu o nobleţe epurată a formelor care ne duce cu gîndul la Matisse [40]. Luchian e interesat de biostructura umană nu ca arbitru, ci ca participant direct la profunzimile şi neliniştile acesteia. Dar

mai presus de toate impregnează personajele cu ponderea psihosenzorială proprie ecologiei autohtone, fără a cădea nici în extravaganțe patetice și nici în prozaism banal. Tonitza elimină amănuntele, lăsînd poemul pur al existenței să-și trăiască emoțiile, exaltările ori introspecțiile. Băncilă ridică omul simplu în epicentrul marilor încleștări cu forțele sociale potrivnice, cu un militantism organic, monumental și auster. Pictura lui stimulează direct percepția senzorială, propunînd fizionomii desfigurate de suferință sau înnobilate de munca creatoare. Ciucurencu definește umanul cu lirism și sinceritate, cu o organică plasare în ambiental prin mijloace deopotrivă narative și afective. Corneliu Baba realizează poate cea mai investigatoare anchetă psihosenzorială folosind ritmuri vibrante, dar ferme. „Țăranii“ lui se definesc individual, pe toate planurile, morfologic, psihic și ecosocial.

Poate cea mai convingătoare dovadă a tinereții spirituale a plasticii românești moderne, a optimismului ei sanogenetic, îl constituie refuzul de a reprezenta *patologicul* ajuns la dezagregare biologică. „Casele de alienați“, ducînd cu gîndul la pictura lui Hals sau Géricault, apar episodic în cîteva lucrări din secolul al XIX-lea. „Vechilul“ lui Grigorescu caută să-și contracareze diformitățile nanice printr-o aroganță ce nu poate masca refularea și mizantropismul, cu toată poziția autoritar înțepenită pe spinarea calului. Sculptura monumentală „Mihai nebunul“ a lui Ștefan Ionescu-Valbudea înfățișează o alienare liniștită, ajunsă la limita resemnării. „Bolnavul“ lui Constantin Gănescu e construit din deformări intențional-expresioniste, în măsură să apeleze mai mult la sensibilitate decît la insolit. „Orbii“ lui Julius Podlipny aparțin unui ciclu care apelează mai mult la alegorie și la compasiunea ce alungă anxietățile decît la sublinierea suferinței.

Sculptura românească modernă preferă să consume resursele plăsmuirii în edificarea de personaje alegorice, cu semnificații simbolice. Galeria de structuri hibride, onirice, cu desfășurări spațiale ample, de factură fantastico-expresionistă, propuse de Paciurea, au totuși o rezonanță moralizatoare, avertizînd, prin conținutul simbolic, asupra riscurilor dislocatoare, pe plan moral și psihosocial, ale anxietăților emanate din sofisticările vieții moderne („Himerele“).

Pictura și sculptura românească abordează *biocronologia umană* de pe poziții umaniste și nu descriptiviste. Artiștii noștri respectă înțelepciunea și tîlcurile senectuții, contemplă cu sacralitate maternitatea și învăluie copilul cu o nețărmurită dragoste. Copilul reprezentat plastic e copilul nostru al tuturor, copilul națiunii. E destul să amintim, în acest sens, marea forță de expresie a „Mamei îndurerate“ de Carol Storck, „Maternitatea“ lui Corneliu Medrea, duioșia din compozițiile inspirate din universul familial ale lui Romulus Ladea („Dragoste părintească“, „Fiul meu Ion“), scenele de maternitate ale lui George Ștefănescu și ale Ligiei Macovei. Interpreți ai sufletului popular, plasticienii au edificat un autentic cult al copilăriei, înfățișată în cele mai diverse relații cu ambientalul fizic și psihic, cu prospețime, fără repetări și uzură. „Țărăncuțele“

lui Grigorescu, perechile de ochi interogatori ai lui Tonitza, „Lăutul“ lui Luchian, copiii lui Phoebus, portretul de fetiță al lui Baba, alături de „Copila rugîndu-se“ de Ion Irimescu, toate făcînd bună companie capetelor de studiu ale lui Brâncuși, sînt numai cîteva exemple ce ar putea sta la baza unei vaste antologii de gen.

E greu de identificat temporal momentul cînd biostructura umană a pătruns, prin intermediul plasticei, în vălmășagul confruntărilor sociale. Însănătoșirea politică, corelabilă cu cea biosocială, a fost aspirația de căpetenie a poporului român, în toate epocile istorice. În momentul în care eliberarea de sub povara exploatării sociale a devenit o realitate, numeroși plasticieni au slujit cuceririle revoluționare ale maselor. Convertirea plastică a eroului pentru libertate — singular sau colectiv — trebuia făcută cu o nouă forță vitală, dar totodată convingător, fără ostentație și ornamente conjuncturale. Premisele erau, de altfel, create. Profilul volițional, concret ori alegoric, al eroului care cheamă la luptă și sacrificiu conștient asumat, acumulase reprezentări antologice : „România rupîndu-și cătușele“ și „România revoluționară“ de Rosenthal, „Avram Iancu“ de Barbu Iscovescu, „Manifestanții pentru constituție“ de Costache Petrescu, „Uciderea lui Mihai Viteazul“ de Constantin Lecca, „Haiducul“ de Mișu Popp, „Mihai Viteazul“ de Mihail Lapaty, „Deșteptarea României“ de Gheorghe Tattarescu, „Izgonirea turcilor“ și „Vlad Țepeș și solii turci“ de Aman, eroii pentru independență ai lui Grigorescu, scenele cu tematică patriotică de Sava Henția, „Capul lui Moțoc vrem“ de A. Baltazar, „Înmormîntarea proletarului“ de Aurel Popp, „13 Decembrie 1918“ de Tonitza, „Masacrul de la Râbnița“ de Aurel Mărculescu, „1907“ de Băncilă, precum și toate durerile apocaliptice înfățișate de Albert Nagy sau Hans Eder.

Prima întruchipare concretă și totodată semnificativă a muncitorului aflat pe terenul incert al descifrării propriului destin social este, fără îndoială, „Fierarul“ lui Ion Zaicu. Un trup împovărat de muncă, cu reliefurile anatomice astenizate, se oprește o clipă pentru a purta un dialog cu sine însuși.

Tema este preluată cu multă decizie de Nicolae Vermont, care propune direct problematica muncitorească („Greviștii“, „Cosașul“), spulberînd idealizările epigonilor lui Grigorescu, epigoni ce au dus la uzură morală și neverosimil patriarhalitatea în care nu mai încăpea alternativa omului împovărat de asprimea muncii nerecompensate.

Este un titlu de glorie pentru plastica românească faptul că nu a căzut pradă echivocului. „Țăranii“ lui Camil Ressu și Corneliu Baba calcă drept și apăsat, conștienți de forța lor creatoare, anunțînd decisiv intenția de emancipare. Revolta, avînd ca revers sacrificiul, delimitează o iconografie de mare dramatism : „Grevistul“ și „1907“ de Băncilă, „Nu-i vom uita“ și „Înmormîntarea partizanului“ de Ștefan Szonyi, „Glasul istoriei“ de Vasile Dobrian, „Insurecția“ de Spiru Chintilă, „Grivița“ de Gavril

Miklossy, „Răscoala" de Gheza Vida, „Insurecția" de Victor Rusu Ciobanu, „Lupeni" de Ion Irimescu.

Plastica noastră se află deodată în fața unei teme noi, inedite și fără model preexistent ; includerea structurii umane în travaliul disciplinat de istoria nou creată cu luciditate. Realizările în acest sens sînt propuneri care se cer diversificate. Atari propuneri le identificăm în „Turnătoria" lui Vasile Varga, „Arta în uzină" de Teodor Răducanu, „Țesătoria" de Simona Vasiliu-Chintilă, „Uzina de utilaj petrolier" de Mihai Rusu, „În tipografie" de Ion Sălișteanu, „Sărbătoarea vinului" de Gheorghe Ciobanu, „Șantierul" de Vladimir Șetran, „Recolta" de Ion Bițan și multe altele.

Această nouă treaptă a implicat însă nu numai o nouă viziune dar și o nouă structurare umană, noi atribute psihosenzoriale, includerea morfologiilor într-un nou cadru socioecologic. Dovadă este faptul că, tipologia psihocaracterială nu are decît de cîștigat din lucrările lui Dan Hatmanu, C. Piliuță, Ilfoveanu, Gheorghe Vînătoru, Diodor Düre sau ale Luciei Piso.

Aderarea organică a majorității plasticienilor noștri la realismul anatomic, nu trebuie echivalată cu refuzul morfologiilor insolite. Dimpotrivă acestea apar frecvent, fiind acompaniate mai ales de motivări ecobiologice. Astfel, metamorfoza poate fi indusă fie de torsionările de vis ale basmului încărcat de magii ancestrale, la Margareta Sterian, fie de redescoperirea statuarului elen într-o variantă psihosenzorială endogenă în care liniștea și seninătatea anxiolitică sînt ridicate la dimensiuni monumentale, la Sabin Bălașa, fie de fantezia purtată pe unduiri de filigran, cu poposiri în anatomii extraterestre cu substituiri viscerale și somatice, la Lidia Ciolac, fie, în fine, de nenumărate alte mobiluri, născute din dialogul fertil al fanteziei celei mai febrile cu repere dintre cele mai concrete ale realității ambientale, la Gheorghe Șaru, Ion Bănulescu, Eugen Crăciun, Carolina Iacob, Marcel Chirnoagă și mulți alții.

ÎNCHEIERE

În toate timpurile creația artistică a reprezentat ochiul vigil al societății, seismograful existenței umane, cu aspirațiile și împlinirile sale, eresurile și calvarurile, purtate cu resemnare sau revoltă. Plastica este o alternativă metaforică de scriitură a istoriei naturale a omenirii, a cosmogenezei și biogenezei. În dezvoltarea sa procesuală putem identifica înseși etapele de maturizare a conștiinței umane în procesul cognitiv, care trece de la simplu la complex, de la morfologic la funcțional, de la faptic la interpretativ, de la creare la recreare.

Arta plastică are marele merit de a se întrepătrunde cu toate domeniile activității umane. Cu toate acestea, interferențele cu biologia și medicina sînt atît de profunde și reciproc fertilizante, încît cunoașterea lor, în etapa actuală, depășește nivelul opțional, devenind aproape imperativă. Din datele cuprinse în cele opt capitole ale prezentei monografii, rezultă că artele plastice stabilesc conexiuni cu nenumărate discipline și specialități medicale. Chiar dacă vom face abstracție de biostructurile fictive și hibride medievale sau moderne, de anatomia antichității greco-romane și a lui Leonardo, rămîn încă multe lucrări de artă plastică apte să ilustreze mai mult de o duzină de domenii ale medicinei.

De-a lungul întregii lucrări ne-am străduit să demonstrăm că aceste corelații și întrepătrunderi nu sînt întîmplătoare sau aluzive și nu trebuie înțelese la modul didacticist. Dacă plasticianul în perioada de formare studiază anatomia descriptivă și funcțională, tot atît de necesar este ca biologul să înțeleagă sensurile profunde ale plasticii, pentru a defini fondul afectiv-emoțional corelabil cu normalitatea, boala și suferința umană. Funcția „diagnostică" a lucrării plastice nu este cea mai importantă.

Mult mai adînci în semnificații sînt reprezentările plastice ale biogenezei și biocronologiei umane, ale suferinței și victimo-genezei, ale declinului biologic și ale morții, ale interrelațiilor om-natură și om-societate. Binecunoscutul aforism hipocratic „Ho bios brachys, he de tekhne makra" (Ars longa, vita brevis), are înțelesuri mult mai profunde decît cele ce opun perisabilitatea ființei umane permanenței culturii. Pe măsura emancipării sale, arta plastică s-a apropiat tot mai mult de problemele majore ale umanității, făcînd trecerea de la ipostaza sincretică la

cea mitologică, meditativ-afectivă și, în final, la cea interpretativ-militantă. E destul să cităm, în acest sens, marea distanță parcursă, în înregistrarea declinului uman, de la modalitatea cataclismică biblică, la resemnarea meditativă düreriană (gravura cu Sfîntul Ieronim în cabinetul său), la naivele „reîntineriri" din gravurile lui Paulus Fürst sau Salamon Trismosin, la ipostaza compasiunii în arta baroco-romantică și pînă la luciditatea „Cronicii lui Topolski" (1948), în care sensurile biomedicale se conjugă organic cu cele sociale, cu destinul omenirii.

Prin artă orologiul uman se sincronizează cu orologiul universului.

Dar mai presus de toate se plasează lecția plasticianul, pentru biolog, asupra felului cum trebuie să ne apropiem de biostructura umană, cum se cuvine să-i modelăm frumusețea fizică și psihică și mai ales cum să alungăm anxietățile deformatoare, dislocatoare, demonii văzuți și nevăzuți, extrinseci și intrinseci.

Explorînd limitele normalității, plastica aruncă o provocare fertilizantă medicinei, cerîndu-i să identifice parametrii constituționali, ambientali și genetici care stau la baza vieții și a actului creator, la baza sensibilității și imaginației paroxistice și, în ultimă instanță, a genialității. Receptarea acestui apel nu poate decît să lărgească aria cognitivă a medicinei și biologiei. Fără îndoială că pot fi identificate modalitățile de protecție a sensibilității creatoare, cînd aceasta depășește critic pragul adaptabilității sociale, fără însă a agresiona actul creator.

Aceste „datorii" ale medicinei sînt cu atît mai actuale, cu cît plasticienii și-au făcut cu prisosință datoria, identificînd, prin arta lor, circumstanțele ecosociale nocive, ariile inductoare de suferință și instabilitate. În felul acesta se creează premise pentru a atenua vechea antinomie între normalitatea (biologică) și paranormalitatea (creatoare). Oricît ar fi de mare credința noastră în echitatea socială, nu vom accepta niciodată ideea substituirii inegalității creatoare cu egalitatea în banalitate.

Înțelegerea sensurilor biologice ale plasticii oferă premise pentru atari rezolvări, dacă nu imediate, cel puțin de perspectivă.

Să credem cu încăpățînare în funcția sanogenetică a artei !

NOTE ȘI COMENTARII

Introducere

1. READ, HERBERT, *Semnificația artei*, București, Editura Meridiane, 1969, p. 27. Afirmația noastră nu neagă faptul că, însuși beneficiul biomedical obținut prin contemplarea artistică, trebuie să parcurgă etapa obligatorie a satisfacerii nevoii noastre de frumos.
2. BAZIN, GERMAIN, *Clasic, baroc și rococo*, București, Editura Meridiane, 1978, pp. 5—8. Lucrarea este structurată după un plan mai degrabă cronologic decît stilistic, deși autorul se străduiește să facă delimitările necesare.
3. PANOFSKY, ERWIN, *Artă și semnificație*, București, Editura Meridiane, 1980, pp. 148—149.
4. Tocmai prin depășirea hieratismului și modelelor oficializate, unele aspecte trezesc un interes biomedical sporit (exemplele autentice de patologie oferite de arta egipteană, patosul lui Scopas, profunzimile psihomorale ale busturilor romane, vitalitatea statuetelor de Tanagra ș.a.m.d.).
5. Ne referim, evident, la concretul asimilării ulterioare.

Structura umană în arta preistorică

1. DRIOTON, ETIENNE; DU BOURGUET, PIERRE, *Arta faraonilor*, București, Editura Meridiane, 1972, vol. 1, pp. 46—70.
2. FAURE, ELIE, *Istoria artei*, București, Editura Meridiane, 1970, vol. 1, pp. 51—82; cu referire la obiectivul enunțat.
3. FROBENIUS, LEO, *Cultura Africii*, București, Editura Meridiane, 1982, vol. 1, pp. 57—71, 182—190.
4. LEVI-STRAUSS, CLAUDE, *Antropologia structurală*, București, Editura Politică, 1978, pp. 291—326; cu referire la obiectivul enunțat.
5. PORTMANN, ARTUR, *Zur Geschichte des Menschenbildes*, „Ciba Symposium", 1965, vol. 4, nr. 13, pp. 125—137.
6. MATEI, DUMITRU, *Originile artei*, București, Editura Meridiane, 1981, pp. 127—150. Au fost delimitate adevărate „sisteme" de corelare a stilului cu particularitățile biostructurale și cu circumstanțele ecologice (Luquet, Giedion, Breuer).
7. STINGL, MILOSLAV, *Indienii precolumbieni*, București, Editura Meridiane, 1979, pp. 54—62. La fel ca în cazul citărilor anterioare, s-au preluat mai ales datele care permit corelări între biostructuri și ecologie.
8. LEVI-STRAUSS, CLAUDE, *Antropologia structurală*, pp. 291—326.
9. KAGAN MOISEI, SAMOILOVICI, *Morfologia artei*, București, Editura Meridiane, 1979, pp. 265—317; credem că aria de funcționare a sincretismului ar trebui mai bine delimitată pe areale geografice.

10. BOAS, FRANZ, *Primitive Art*, Oslo, Edit. Sammenligende Kulturforskning, 1927, vol. 7, pp. 223—224.
11. FAURE, ELIE, *Istoria artei*, vol. 1, pp. 61—64.

Semnificaţii biomedicale în arta Egiptului antic

1. DANIEL, CONSTANTIN, *Civilizaţia Egiptului antic*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1976, pp. 272—287.
2. DANIEL, CONSTANTIN, *Arta egipteană şi civilizaţiile mediteraneene*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1980, pp. 290—293.
3. DRIOTON, ETIENNE ; DU BOURGUET, PIERRE, *Arta faraonilor*, vol. 1, pp. 144—161, 190—192 ; vol. 2, pp. 113—133.
4. GHIŢESCU, GHEORGHE, *Antropologia artistică*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1979, pp. 60—73.
5. DRAGOMIRESCU, MIHAI, *Nemuritoarea floare de lotus*, „Orizont", 1974, (iunie), p. 8.
6. PANOFSKY, ERWIN, *Artă şi semnificaţie*, pp. 92—99.
7. DRIOTON, ETIENNE, *Les Peuples de L'Orient méditeranéen*, Paris, Editions Universitaires, 1962, pp. 32—46.
8. CHAMPDOR, ALBERT, *Die Altägyptische Malerei*, Leipzig, E. A. Seemann Verlag, 1959, p. 98, 118, 126, 141, 154, 173.
9. Idem, *ibidem*, p. 29, 42, 58, 66.
10. FAURE, ELIE, *Istoria artei*, vol. 1, p. 116. Ca mulţi alţi istorici de artă, Faure delimitează civilizaţia egipteană ca un ciclu complet „născut din neant şi întors în neant". Referindu-ne însă la filiaţia structurilor umane reprezentate plastic, punctul de vedere nu rezistă. Civilizaţia kuşită conţine cu certitudine biostructuri prefaraonice. Pe de altă parte, muzeul nigerian de antichităţi etalează o colecţie de capete de teracotă şi cupru de o distincţie şi expresivitate surprinzătoare, aparţinînd vechii civilizaţii Vest-Africane Ife. Printre supoziţiile referitoare la inserţia acestei civilizaţii în istoria artei cu reprezentări biostructurale, există şi punctul de vedere după care ea s-ar include într-o lungă filiaţie cu următoarele trepte : Nubia şi Egipt → cultura etruscă → portretistica romană şi greacă → arta portretistică a renaşterii (vezi : *The Art of Ife*, editată de Nigerian Museum, Lagos şi Crown Agents for Oversea Gouvernement and Administrations, London, 1955, pp. 5—8).
11. DANIEL, CONSTANTIN, *Civilizaţia Egiptului antic*, p. 273.
12. Exemplificările din Cap. 2.2. provin din citările notate cu 1, 3, 4, 7, 8 corelate cu propriile note de călătorie ale autorului.
13. DRAGOMIRESCU, MIHAI, *Terenul şi infecţia*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1986 (sub tipar) ; capitolul 2 al lucrării citate sintetizează stadiul actual al paleomedicinei.
14. CZEIZEL, ANTON, *Life und Death of Tutankhamun from Human Genetic Aspects*, „Therapia Hungarica", 1980, vol. 18, nr. 1, pp. 39—44 ; studiul lui Czeizel este cel mai complet în ceea ce priveşte patologia genetică la dinastia a XVIII-a.
15. SCHADEWALDT, HENRI, *Art et Médicine*, Köln, Edit. Mont Schauberg, 1967, p. 122.
16. BER, ARTUR, *Déité de l'Egypte ancienne, Bès eut-il pour modèle un nain hypothyroidien ?*, „Organograma", 1977, nr. 4, pp. 24—27 ; studiul se bazează pe compararea cu cazuri clinice.
17. O parte din exemplificările de patologie provin din : RIAD, NAGUIB, *La médecine au temps des Pharaons*, Paris, Edit. Libr. Maloine, 1955, pp. 34—38, 203—204, 239—242, 278—280.
18. DANIEL, CONSTANTIN, *Civilizaţia asirobabiloniană*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1981, pp. 292—293.

Semnificații biomedicale în plastica Eladei și a Romei antice

1. MATZ, FRIEDRICH, *Creta, Micene, Troia*, București, Editura Științifică, 1969, p. 67, 75.
2. Idem, *ibidem*, pp. 128—130.
3. PANOFSKY ERWIN, *Artă și semnificație*, p. 100.
4. Idem, *ibidem*, pp. 104—106.
5. O parte din definirile biostructurale din Cap. 3.1 și 3.2 folosesc date din : *Enciclopedia Civilizației Grecești*, București, Editura Meridiane, 1970, pp. 237—239, 324, 354—355, 441—442 ; GHIȚESCU, GHEORGHE, *Antropologie artistică*, vol. 1, pp. 84—127 și CHAMOUX, FRANCOIS, *Civilizația greacă*, pp. 351—364, cu reținerea elementelor convergente cu tema.
6. FAURE, ELIE, *Istoria artei*, vol. 1, pp. 260—263.
7. *Enciclopedia Civilizației Grecești*, p. 187.
8. GREPO, HENRI, *La tératologie a travers des siècles*, Lyon, Edit. de l'Université Claude Bernard, 1976, pp. 21—26.
9. DENNIS, GEORGE, *Lumea Etruscilor*, București, Editura Meridiane, 1982, vol. 1, p. 124 : „cînd luăm în considerare uriașa importanță pe care au avut-o Etruscii în evoluția civilizației umane, rămînem surprinși în mod dureros de numărul redus de date pe care le avem despre ei". Poate că una din cauzele preluării restrictive de către romani a moștenirii etrusce e reprezentată de caracterul instinctual, frămîntat, violent chiar al acesteia, ceea ce intră în contradicție cu optimismul glorificator, festivist.
10. Idem, *ibidem*, p. 118. O bună completare în : BLOCH, RAYMOND ; COUSIN, JEAN, *Roma și destinul ei*, București, Editura Meridiane, 1985, vol. 1, pp. 237—240 și mai ales busturile portret (fig. 14).
11. SENDRAIL, MARCEL, *Înțelepciunea formelor*, București, Editura Meridiane, 1983, p. 24 ; se citează din M. Tullius Cicero, *Oratione* 39. Grecii au descris tipuri constituțional-caracteriale dar rareori le-au reprezentat plastic. Aristotel de pildă, afirmă că „oamenii cu păr mult pe torace sînt palavragii iar cei cu abdomen mărit, lat, atîrnînd ca la broaște sau la rumegătoare sînt de obicei proști". Hipocrate a descris temperamentul rece, umed, cald și sec (respectiv sanguin, melancolic, coleric și flegmatic), la care Galien l-a adăugat pe cel limfatic. Astăzi caracterologia morfo-psihică reprezintă un capitol consistent al medicinei (vezi : PĂUNESCU PODEANU, AUREL, *Baze clinice pentru practica medicală*, București, Editura Medicală, 1981, pp. 1008—1039).
12. SENDRAIL, MARCEL, *Înțelepciunea formelor*, p. 31.

Reflectarea biologiei și medicinei în plastica medievală

1. LE GOFF, JACQUES, *Civilizația occidentului medieval*, București, Editura Științifică, 1970, pp. 314—327, 329—330.
2. Idem, *ibidem*, pp. 174—186.
3. PANOFSKY, ERWIN, *Artă și semnificație*, pp. 113—123.
4. Idem, *ibidem*, pp. 123—127. Vezi și MERIMEE, PROSPER, *Studii asupra artelor din evul mediu*, București, Editura Meridiane, 1980, pp. 245—259.
5. PECAUT, MARCEL ; ROSSIAUD, JACQUES, *Epoca romanică*, București, Editura Meridiane, 1982, pp. 202—207 (și interpretările iconografice).
6. SCOBELTZINE, ANDRE, *Arta feudală și rolul ei social*, București, Editura Meridiane, 1979, pp. 50—51 (și interpretările iconografice).

7. BICIKOV, VLADIMIR, *Estetica antichităţii tîrzii*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1984, pp. 38—39 : „. . . zeul persan al luminii şi adevărului, Mithra (care) nu oferă mare lucru sufletului întristat şi iubitor şi nu-l recompensa nicidecum".
8. LAZAREV, VIKTOR, *Istoria picturii bizantine*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1980, vol. 1, pp. 50—57, 66—77, 83—113, 147—182 ; vol. 2, pp. 15—41, precum şi interpretările iconografice. Lucrarea lui Lazarev a reprezentat cea mai completă sursă pentru exemplificări la tema noastră.
9. LE GOFF, JACQUES, *Civilizaţia occidentului medieval*, p. 176.
10. Un exemplu caracteristic de înclinare către rolul creator al prozelitismului e oferit de NYSSEN, WILHELM, *Inceputurile picturii bizantine*, Bucureşti, 1975, pp. 36—53. Citām : „În (această) operă nu e dezvoltată o învăţătură despre icoane, ci însemnătatea ei stă în aceea că, potrivit unei ordini ierarhice, toate lucrările pămîntului sînt chipuri şi simboale prin care creatura poate ajunge la Dumnezeu" (p. 47).
11. Se reţin particularizările morfologice şi prezentarea etapizată din GHIŢESCU, GHEORGHE, *Antropologie artistică*, pp. 156—168.
12. LE GOFF, JACQUES, *Civilizaţia occidentului medieval*, pp. 683—684 (şi interpretările iconografice).
13. Idem, *ibidem*, p. 178.
14. *Ibidem*, p. 208.
15. LAZAREV, VIKTOR, *Istoria picturii bizantine*, pp. 113—114.
16. LE GOFF, JACQUES, *Civilizaţia occidentului medieval*, p. 97.
17. Idem, *ibidem*, p. 448.
18. SCOBELTZINE, ANDRE, *Arta feudală şi rolul ei social*, p. 53.
19. LE GOFF, JACQUES, *Civilizaţia occidentului medieval*, p. 482.
20. LAZAREV, VIKTOR, *Istoria picturii bizantine*, fig. 364, 376, 378, 380, 387, 388, 392, 394.
21. Referiri la iconografia din *Civilizaţia occidentului medieval* de Jacques Le Goff. Subcapitolul e structurat după prelegerile autorului. Principalele boli cu extindere în masă şi cu mortalitate mare în evul mediu au fost : tuberculoza (languor), mai ales ca scrofuloză, pesta, lepra, piodermitele, cecitatea, epilepsia, rahitismul, subnutriţia şi caşexia, tumorile, supuraţiile dento-maxilare şi în special intoxicaţia cu secară cornută.
22. BALAS, PIERRE, *La reinplantation de membres amputes*, „Spectrum", 1973, vol. 16, nr. 6, pp. 1—5.
23. PACAUT, MARCEL ; ROSSIAUD, JACQUES, *Epoca romanică*, pp. 31—32.
24. AMAR, SLEIM, *En souvenir de la Medicine Arabe*, Tunis, Edit. Bascone et Muscat, 1965, p. 79, 84, 93, 95, 100, 107, 150.
25. STERE, ERNEST, *Istoria filozofiei antice şi medievale*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1976, pp. 220—221.

Semnificaţii biomedicale în arta indiană, chineză, japoneză şi a Americii precolumbiene

1. Pentru o mai lesnicioasă înţelegere a Cap. 5.1, facem o succintă prezentare a principalelor creaţii plastice în funcţie de etapele secvenţiale ale artei indiene.

Etapa *preistorică*. Paleolitic : cultura Pandjab-Decan şi Sohan ; instrumente de piatră, microlite, Mezolitic : prelucrări după obiecte importante din Siria, Africa. Neolitic : modelări antropomorfe concomitente cu geneza fondului etnic primar.

Etapa *protoistorică* (mesopotamiană, din mileniul al III-lea î.e.n.). Ruinile din bazinul Indusului de la Mohendjo-Dâro și Harappa, statuetele marilor zeități (morfologii masculine și feminine suplu modelate, artă animalieră stilizată).

Perioada *vedică* (Arya) (a 2-a jumătate a mileniului al II-lea î.e.n.). Invazia populației Arya ; apare literatura științifico-filosofică a vedelor, artă dominată de panteism și metafizică. Se extinde brahmanismul, din care derivă filosofia ascezei (Yoga) și a cunoașterii spirituale (Djnana).

Perioada *jainistă și buddhistă* (sec. IV—I î.e.n.). Regatele Arya se dezvoltă în India de Nord în timp ce perșii achemenizi ocupă bazinul Indusului ; se restrînge zona de acțiune a Brahmanismului. Jainismul are o existență scurtă, ca urmare a caracterului sofisticat și prețios ; supraviețuiesc templele jaine decorate cu pietre semiprețioase. O dată cu expansiunea buddhistă, lumea ideală a Nirvanei și transmigrația sufletului formează fondul iconografic al artei (în special al lucrărilor în piatră). Între sec. IV—II î.e.n. proliferează arta Maurya, din care derivă monumentele împăratului Ashoka, caracterizate prin coloane de inspirație persepolitană cu capitel în ronde-bosse decorat cu animale și sanctuare rupestre cu deschidere largă în potcoavă cu pilieri frontali.

Perioada *marilor școli de artă* (sec. I—IV e.n.). Școala *Gandhara,* marcată de influențe elenistice, ilustrează personaje și ambianțe hibride grecoorientale. Școala *Mathoura* combină tradiția indiană cu influențe iraniene, dar cu un profund simț al echilibrului (mai cu seamă în lucrările în gresie). Școala *Amarâvati* (sec. IV), prin rafinament și grație anunță arta Goupta. Se edifică lucrări în marmură albă, bronz și fildeș, care se răspîndesc în Indochina, Thailanda, Begram. Brahmanismul adoptă fondul epic, ilustrat prin marile poeme Mahabharata și Ramajana. Difuzează cultul lui Șiva și Vishnu. Buddhismul evoluează spre metafizică.

Perioada *Goupta.* Dinastia Goupta, de origine indiană, promovează arta autohtonă, care se răspîndește pînă în Bengal (arta Pala-Sena). Monumentul comemorativ (Stoupa) se extinde în înălțime, apar sanctuare în aer liber și rupestre cu decorație suplă, alertă, cu linii ondulate (Maharashtra, Adjanta, Elura) și biostructuri umane apropiate de perfecțiunea anatomică. Monumentele conțin elemente mitologice multiplicate pe plan absidal, cu o mare înflorire a picturii murale.

Perioada *maturității artei brahmane și a declinului artei buddhiste* (sec. VI—VII). Plastica brahmană înlocuiește moliciunea statică buddhistă cu un dinamism fervent, uneori fanatic (zeitățile colos de pe insula Elephanta). Stilul Pallava, reprezentat prin ratha-urile de la Mâhabalipuran (stînci sculptate în formă de temple) ; stilul Tahalupka, la Elura (caverne cu reliefuri animaliere). Arta de la Misore, în stilul Pala, constituie ultima reprezentare importantă sub influență buddhistă. Se conturează arhitectura monumentală (templul Sakshmana).

Perioada *indo-musulmană* (sec. VIII—XV). Stilul indo-musulman (vestic) cultivă elemente hinduse dar cu personificarea zeităților musulmane. Stilul indo-persan (nordic) duce la edificarea celebrului Tadj-Mahall din Agra. Stilul „bulbos" din sud e marcat de influențe bizantine. Apare pictura miniaturală (inclusiv pe stofă) după modele persane (muzeul din Madras), începe fabricarea hîrtiei. Dinastia indo-mongolă dezvoltă pictura miniaturală.

Perioada *Indiei moderne.* Arta victoriană (Memorialul Victoria, Palatul Prince of Walles) ; după eliberare e promovată creația artizanală în fildeș, santal, pietre semiprețioase, filigran).

2. FRUNZETTI, ION, *Sensul miturilor indiene în cultura lumii.* Mai mult decît o prefață la cartea lui ZIMMER, HEINRICH, *Introducere în civilizația*

şi arta indiană, Bucureşti, Editura Meridiane, 1983, pp. 5—61, textul reprezintă un studiu documentat conţinînd interpretări socioecologice ale miturilor, reţinute în prezentarea noastră.

3. ZIMMER, HEINRICH, *Introducere în civilizaţia şi arta indiană*, p. 327.
4. Idem, *ibidem*, pp. 70—78.
5. SIMENSCHY, THEOFIL, *Cultură şi filozofie indiană în texte şi studii*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, pp. 43—54.
6. ZIMMER, HEINRICH, *Introducere în civilizaţia şi arta indiană*, pp. 92—94.
7. Propunem confruntarea „biogenezei" în cultura indiană cu biogeneza din concepţiile moderne, sintetizată recent de Höfling Helmut, în *Cosmosul dintr-o privire*, Bucureşti, Editura Politică, 1985, pp. 122—129.
8. ELIADE, MIRCEA, *Yoga, Immortality and Freedom*, New Jersey University Press, 1970, pp. 19—30, 91—95.
9. În ciuda labirintelor filosofice, există în India o tendinţă de cercetare obiectivă a patologiei şi de elaborare a celor mai bune metode terapeutice : STERE, ERNEST, *Istoria filozofiei antice şi medievale*, p. 46.
10. ROWLEY, GEORGE, *Principiile picturii chineze*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1982, pp. 80—109.
11. FAURE, ELIE, *Istoria artei*, vol. 2, p. 73 : „Nu-l vom vedea (pe artistul chinez) niciodată abordînd forma cu dorinţa de a o face să exprime efortul de adaptare intelectuală şi senzuală a fiinţei omeneşti la natura care o înconjoară, dar totdeauna va dori să extragă din ea un simbol al adaptării sale morale".
12. ROWLEY, GEORGE, *Principiile artei chineze*, pp. 84—87.
13. Idem, *ibidem*, pp. 94—95.
14. *Ibidem*, p. 96.
15. Referire la umanismul confucianist ; vezi şi STERE, ERNEST, *Istoria filozofiei antice şi medievale*, p. 54 şi DIDIER, JULIA, *Dictionnaire de la Philosophie*, Paris, Librairie Larousse, 1964, pp. 50—51.
16. KATO, SHUICHI, *Formă, stil, tradiţie*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1982, p. 12.
17. Idem, *ibidem*, pp. 94—96.
18. Se reţin elemente convergente cu tema din : BURLAND, COTTIE, *Popoarele Soarelui*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981, pp. 18—117 şi SINGL, MILOSLAV, *Indienii precolumbieni*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1979, pp. 52—238.
19. SIMONI-ABBAT, MIREILLE, *Aztecii*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1979, pp. 87—90.

Reprezentări biomedicale în plastica Renaşterii

1. PANOFSKY, ERWIN, *Artă şi semnificaţie*, pp. 129—132.
2. Idem, *ibidem*, p. 133.
3. *Ibidem*, p. 136.
4. GOMBRICH, ERNEST, *Moştenirea lui Apelles*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981, pp. 98—111.
5. PANOFSKY, ERWIN, *Artă şi semnificaţie*, pp. 144—148.
6. HOFMANN, WERNER, *Fundamentele artei moderne*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1977, vol. 2, p. 82. Sintetizînd, rezultă că Leonardo a prefigurat cele două opţiuni cardinale ale artistului plastic : imitarea formelor sau inventarea (recreerea) lor.
7. **BERENSON, BERNARO, *Pictorii italieni ai Renaşterii*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1971, pp. 108—109.**
8. MURPHY, LEO, *Leonardo da Vinci and the Anatomy of the Genito-Urinary Sistem*, „Medical Journal Austr.", 1964, nr. 51, pp. 556—560.

9. FAURE, ELIE, *Istoria artei*, vol. 3, p. 264.
10. Idem, *ibidem*, pp. 393—396.
11. HENNESSY, JOHN-POPE, *Portretul în Renaştere*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976, pp. 9—10.
12. PAPU, EDGAR, *Altdorfer*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1969, pp. 22—26, precum şi BRION, MARCEL, *Arta fantastică*, pp. 15—18.
13. BERENSON, BERNARD, *Pictorii italieni ai Renaşterii*, p. 44.
14. MAC-NALTY, ARTHUR, *The Medical History of Queen Elisabeth of England*, „Abbotempo", 1967, pp. 13—18.
15. DE TOLNAY, CHARLES, *Michelangelo*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1973, pp. 83—84.
16. BERENSON, BERNARD, *Pictorii italieni ai Renaşterii*, pp. 156—157, (şi referiri iconografice).
17. HUARD, PIERRE, *Léonard de Vinci*, Paris, Edit. Roger Dacosta, 1968, pp. 19—20.
18. Idem, *ibidem*, pp. 20—22.
19. MONTI, SILVIO, *Leonardo da Vinci, anatomico autodidactta*, „Policlinico", 1958, nr. 63, p. 69.
20. Pentru edificări mai complete : GHYKA, MATILA, *Estetica şi teoria artei*, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1981, pp. 51—105.
21. Sistematizare propusă de autor.
22. Selectate din HUARD, PIERRE, *Léonard de Vinci*, pp. 42—260 ; vezi şi JORGE, TAIANA, *The Anatomical Drawings of Leonardo da Vinci*, „Abbotempo", 1967, Book 1, pp. 10—18.
23. Idem, *ibidem*, pp. 27—40.
24. *Ibidem*, pp. 5—8.

De la baroc la romantic ; Sensuri biomedicale

1. BAZIN, GERMAIN, *Clasic, baroc şi rococo*, p. 61.
2. SCHMIDT, HEINRICH ; SCHADEWALDT, HANS, *Michelangelo und die Medizin seiner zeit*, Stuttgart, Edit. Schattautauer, 1965, pp. 135—160.
3. MARTIN, JOHN RUPERT, *Barocul*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1982, pp. 55—59. O analiză a cauzalităţilor psihosociale în : DVORAK, MAX, *Scrieri despre artă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1983, pp. 444—456.
4. CZEIZEL, ANTON, *Ludwig van Beethoven* „Therapia Hungarica", 1982, vol. 30, nr. 1, pp. 43—47.
5. E vorba doar de o sinteză preliminară, care e urmată de particularizări.
6. ELSEN, ALBERT, *Temele artei*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1983, pp. 289—296.
7. WITTKOWER, RUDOLF, *Sculptura*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1980, p. 132. Unele interpretări ale structurilor berniniene s-au reţinut din GERMAIN, BAZIN, *Clasic, baroc şi rococo*, p. 17 şi din FILIPPO, BALDINUCCI, *Viaţa lui Gian-Lorenzo Bernini*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981, pp. 26—33.
8. BAZIN, GERMAIN, *Clasic, baroc şi rococo*, pp. 18—19.
9. BLANKERT, ALBERT, *Johannes Vermeer din Delft*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1981, pp. 15—75. Dictonul de pe pian din „Lecţia de muzică" se pare că provine dintr-o versiune greacă identificată pe o „lira de braccio" şi transpusă pe un medalion de către veneţianul Giovanni D'Andreea în 1511. De altfel, din lucrările şcolii olandeze din secolul al XVII-lea s-ar putea alcătui o întreagă antologie a picturii anxiolitice, prin seninătatea calmă, dezinvoltură şi domestic odihnitor. Ne referim la Gerard Terborch, Philips de Konick, Albert Cuyp, Bartholomeus van der Helst, Adriaen van Ostade, Gabriel Metsu, Pieter de Hooch, Nicolaes Maes. Majoritatea pot fi întîlniţi la National Gallery (KONODY, PAUL ; BROCKWELL, MAURICE ; LIPPMANN, WILLIAMS, *The National Gallery*, London, Edit. E. C. Kack, 1908, vol. 2, pp. 24—88).

10. DOMOKOS, KARL et all, *Music therapy as a Modern Rehabilitation Method*, „Therapia Hungarica", 1981, nr. 2, pp. 100—102.
11. SORBAN, RAOUL, *Frans Hals* (prefață și antologie de texte și imagini, cronologie și concordanțe de GOLOPENȚIA CORNELIU), București, Editura Meridiane, 1987, pp. 5—14.
12. MARVALL, JOSE ANTONIO, *Velázquez și spiritul modernității*, București, Editura Meridiane, 1981, pp. 126—155. Ideea după care Velázquez realizează analize caracteriale integrative, similare cu cele întîlnite în caracterologia medicală, rezultă și din NUÑO GAYA, *Istoria artei spaniole*, București, Editura Meridiane, 1975, pp. 274—275.
13. Nanicii și achondroplazicii au reprezentat un subiect preferat al plasticii din toate timpurile, după cum arată SENDRAIL, MARCEL, *Înțelepciunea formelor*, București, Editura Meridiane, 1983, pp. 138—153.
14. MARANON, GREGORIO, *El Greco și Toledo*, București, Editura Meridiane, 1977, pp. 123—146 ; se rețin elementele corelate cu tema lucrării. Pentru a sublinia încă o dată noblețea edificării structurilor umane la El Greco, punem în antiteză două enunțuri : a. „Înclinația naturală a fiecărui om îl conduce către unul mai mic decît el. Omul se ferește, temător, de tot ce îl depășește. Înalță metereze științelor și miturilor pentru a se apăra împotriva acelor prezențe prea mari care-i invadează orizontul" : SENDRAIL, MARCEL, *Înțelepciunea formelor*, p. 153 ; b. „Formele sale (ale lui El Greco) se înalță într-o mișcare ondulatorie rapidă, sacadată, ca cea a flăcării ... se deschid în evantai spre cer ... eliberează forțe, căldură și lumină, ce devin flacără verticală" : HUYGHE, RENE, *Dialog cu vizibilul*, București, Editura Meridiane, 1981, p. 344.
15. Pentru definirea biostructurilor în pictura lui Rubens s-au reținut elemente din BAZIN, GERMAIN, *Clasic, baroc și rococo*, pp. 30—35, MARTIN, JOHN, RUPERT, *Barocul*, pp. 174—177, FAURE, ELIE, *Istoria artei*, vol. 4, pp. 39—60 și din iconografia muzeelor din Leningrad și Dresda.
16. Nu este întîmplător că în „Jurnalul său", Delacroix face cele mai multe trimiteri la Rubens (în număr de 74) : DELACROIX, EUGENE, *Jurnal*, București, Editura Meridiane, 1977.
17. ELSEN, ALBERT, *Temele artei*, pp. 327—328.
18. Elemente de biostructură umană din : DE VRIES, THEUN ; JAFFE, CONRAD ; SIP, JAROMIR, *Aur și umbră*, București Editura pentru literatură și artă, 1957, pp. 73—76, PAVEL, AMELIA, *Rembrandt*, București, Editura Meridiane, 1982, pp. 15—32, și BAZIN, GERMAIN, *Clasic, baroc și rococo*, pp. 42—43.
19. NUNO, GAYA, *Istoria artei spaniole*, pp. 275—279.
20. GONCOURT, EDMOND și JULES, *Arta franceză a secolului al XVIII-lea*, București, Editura Meridiane, 1979, pp. 21—63.
21. Interpretarea privind natura psihoafectivă a artei lui Watteau este întărită de HUYGHE, RENE, *Dialog cu vizibilul*, p. 351 (mai ales prin referirea la lucrarea sa anterioară, în colaborare cu ADHEMAR HELÈNE : *L'Univers de Watteau*, Paris, Edit Tisné, 1950).
22. CLARK, KENNETH, *Revolta romantică*, București, Editura Meridiane, 1981, p. 10.
23. TIMMERMANS, FELIX, *Viața pasionată a lui Adriaen Brouwer*, București, Editura Meridiane, 1972, pp. 135—142.
24. BRION, MARCEL, *Arta fantastică*, fig. 22.
25. Idem, *ibidem*, pp. 97—103.
26. În lucrările autorului (publicații, monografii) sînt prezentate unele propuneri metodologice în domeniul reglărilor socioecologice (DRAGOMIRESCU, MIHAI, *Terenul și infecția*, subcapitolul „Medicina de catastrofă sau oxiologia").
27. CLARK, KENNETH, *Revolta romantică*, pp. 24—32. Pentru o imagine mai completă privind tema insecurității bioecologice, indicăm : BRION, MARCEL, *Arta fantastică*, pp. 96—134, precum și articolul lui CALSEYDE, PAUL, *This strange Disease of Modern Life*, „Abbotempo", 1967, pp. 2—6.

28. Idem, *ibidem*, pp. 32—35.
29. D'ORS, EUGENIO, *Goya, viața și opera*, București, Editura Meridiane, 1977, pp. 301—317.
30. Caracterul intențional moralizator rezultă din CLARK, KENNETH, *Revolta romantică*, pp. 37—48 și din lucrarea monografică a lui LION FEUCHTWANGER, *Goya*, București, Editura Meridiane, 1970.
31. CLARK, KENNETH, *Revolta romantică*, pp. 78—106.
32. Idem, *ibidem*, pp. 94—106. Pentru medicină însă, *Pluta Meduzei* reprezintă un autentic studiu de *bioliză* (ca invers al *biogenezei*), prin trecerea succesivă de la materia umană vie la dezorganizare morfopsihică și la lividitate cadaverică ; vezi BENICHOU, AIME, *Peinture et Medicine*, Paris, Edit. Libr. Maloine, 1970, p. 27.
33. LEYENS JACQUES-PHILIPPE, *Violences collectives et collection de violence*, „Ciba Revue", 1980, pp. 5—6.
34. Delimitarea personalității maniaco-depresive se bazează pe noțiuni general admise în psihiatrie. Comportamentul ciclic se potrivește cu precădere plasticienilor, care conferă picturii armonii muzicale dar și dramatismul declamator al poemului, în sensul celor exprimate de HAUTECOEUR, LOUIS, *Literatura și pictura în Franța în secolele al XVIII-lea—al XX-lea*, București, Editura Meridiane, 1982, pp. 282—283.
35. CLARK, KENNETH, *Revolta romantică*, pp. 108.
36. Idem, *ibidem*, p. 116.
37. *Ibidem*, pp. 182—197 (inclusiv evaluări la „Balzac").

Plastica modernă ; Stabilitate și dislocare biologică

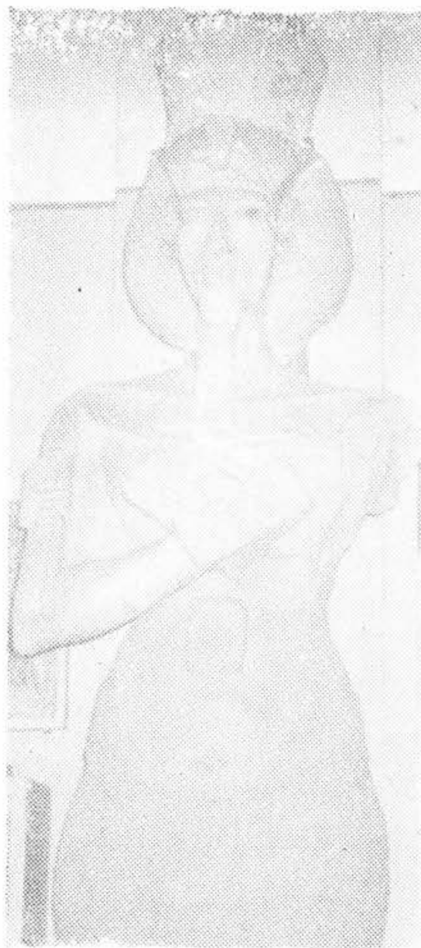
1. HOFMANN, WERNER, *Fundamentele artei moderne*, p. 27.
2. Sîntem conștienți de faptul că sistematizarea propusă, care pornește de la biostructuri stabile și instabile, nu convine plasticienilor. Biologul însă nu poate evita această împărțire. Am încercat totuși să nu minimalizăm cu nimic afirmația lui WIND (*Artă și anarhie*, București, Editura Meridiane, 1979, p. 38), după care „din participare și ficțiune, arta își extrage puterea de a lărgi percepția, de a adînci experiența" ; ideea este repetat argumentată de critica de artă (RENE HUYGHE, WERNER HOFMANN).
3. Sînt reținute elemente din : CALSEYDE, PAUL, „Abbotempo", *This Strange Disease of Modern Life*, 1967, nr. 1, pp. 2—6, CAPLAN, RALPH, „Amer. J. of Psychiatry", 1981, nr. 4, pp. 413—426 și VICARI S., „Medicine et Hygiene", 1978, nr. 36, pp. 3613—3614.
4. GALDSTON, IAGO, *The Meaning of Social Medicine*, Cambridge, Harvard University Press, 1954, pp. 87—101.
5. MEREUȚĂ, IULIAN, *Edouard Manet*, București, Editura Meridiane, 1973, p. 16.
6. Opinia referitoare la caracterul nefiziologic al „Purității optice" se poate adăuga la cauzalitățile regresului impresionismului.
7. HORGA, IOAN, *Degas*, București, Editura Meridiane, 1969, p. 65.
8. Se rețin unele cauzalități și delimitări din PERRUCHOT, HENRI, *Viața lui Renoir*, București, Editura Meridiane, 1964.
9. HUXLEY, JULIAN, *The Ritualization of Behaviour*, „Abbotempo", 1968, nr. 2, pp. 2—6.
10. REWALD, JOHN, *Postimpresionismul*, București, Editura Meridiane, 1978, pp. 170—209 ; se rețin elemente convergente cu tema.
11. Lucrarea, apărută sub redacția lui MICHEL LACLOTTE, *Larousse des grands peintres*, Paris, Edit. Larousse, 1976, este decepționantă prin asimetria prezentărilor și neînțelegerea sensurilor, în ciuda condițiilor grafice ireproșabile.

12. PÖLDINGER, W., *Signes avertiseurs du suicide*, „Ciba-Revue", 1981, pp. 4—5. Includerea suferinței psihice de fond a lui Van Gogh în sindromul descris de Pöldinger și Sonneck este propunerea noastră.
13. STONE, IRVING, *Bucuria vieții*, București, Editura Meridiane, 1973, pp. 360—426.
14. REWALD, JOHN, *Postimpresionismul*, pp .192—207.
15. Idem, *ibidem*, pp. 234—241.
16. Mai recomandăm interesantele studii efectuate de Farberow și Schneidmann, de Kreitman și Faurlein, de Ringel și Klelholz, incluse în lucrarea lui Pöldinger.
17. VAN GOGH, VINCENT, *Scrisori*, București, Editura Meridiane, 1981, vol. 2, p. 366 : „Voință însă n-am încă deloc, dorințe nu sau nici unele și tot ce are vreo legătură cu viața obișnuită de pildă dorința de a-mi revedea prietenii la care totuși mă gîndesc, aproape nu există... oriunde m-aș afla melancolia m-ar stăpîni în continuare".
18. BROWN, GEORGE, „Amer. Journ. Psychiatry", 1982, vol. 136, nr. 6, pp. 741—746. O incursiune în domeniul substratului genetico-metabolic la marii creatori ar fi de un real interes.
19. Referire la portretele lui Eugène Boch, Dr. Gachet, la Arlesiana, Femeia cu tamburine, la Mousmé. Van Gogh afirmă că dorește să exprime iubirea prin îmbinarea a două culori complementare, gîndirea unei frunți prin tonuri deschise pe fond închis, patimile omenești prin roșu și verde (vezi GULCHARD-MEILL, JEAN, *Să privim pictura*, București, Editura Minerva, 1980, p. 125).
20. MALRAUX, ANDRÉ, *Capul de obsidian*, București, Editura Meridiane, 1977, p. 117. Malraux afirmă că „Ucenicul" lui Rouault e unul din portretele majore ale secolului.
21. Pentru completări vezi și HOFMANN, WERNER, *Fundamentele artei moderne*, pp. 25—33.
22. Elemente convergente din HAUTECOEUR, LOUIS, *Literatura și Pictura in Franța în secolele XVIII—XX-lea*, pp. 393—398 și HUYGHE, RENE, *Dialog cu vizibilul*, p. 216.
23. GONZALES, ULLOA, *An Appraisal of Facial Morfology*, „Abbotempo", 1968, Book 3, p. 32.
24. GIEDEON-WELCKER, CAROLA, *Constantin Brâncuși*, București, Editura Meridiane, 1981, pp. 38—69, precum și POUND, ERZA, „The little review", *Brâncuși*, New York, pp. 19—21.
25. Interpretările biologice ne aparțin.
26. BOILEAU, DANON, *The doctor's dilema in face of incurable disease*, „Abbotempo", 1968, Book 2, pp. 8—11.
27. Extras din propriile note de călătorie, pe baza relatării colegilor indieni.
28. Am adăugat și propriile noastre interpretări și sensuri biomedicale.
29. EIS, G., *The Homunculus in Folklore and Legend*, „Abbotempo", 1967, nr. 4, pp. 16—21.
30. GREPPO, HENRY, *La teratologie au travers des siècles*, Edit. Claude Bernard — Lyon, pp. 16—20.
31. Idem, *ibidem*, p. 20 (și interpretările iconografice).
32. *Ibidem*, pp. 22—26.
33. PORTMAN, A., *Zur Geschichte des Menschenbildnes*, „Ciba Symposium", 1965, vol. 13, nr. 4, pp. 123—125.
34. BRION, MARCEL, *Arta fantastică*, pp. 62—63, 122—130, 220—248 (și interpretările iconografice). Se mai apelează și la date din : GULCHARD-MEILL, JEAN, *Să privim pictura*, p. 139 ; HUYGHE, RENE, *Dialog cu vizibilul*, p. 371 ; GEHLEN, ARNOLD, *Imagini ale timpului*, București, Editura Meridiane, 1974, pp. 177—192, precum și din GOGAN, ANA, *Chagal*, Antologie de texte, p. 9 (materialul semnat de René Huyghe), p. 11 (semnat de Maurice Raynal), p. 13 (semnat de Waldemar George și Charles Sterling), p. 15 (semnat de Johnson Sweenen), p. 20 (semnat de Jacques

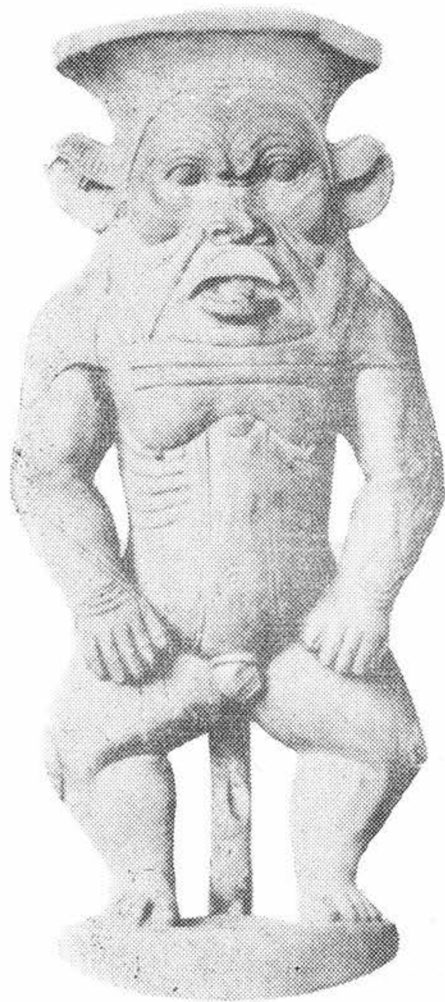
Damase), p. 23 (semnat de Franz Meyer) și ARGAN, GIULIO CARLO, *Arta modernă*, București, Editura Meridiane, 1982, vol. 2, pp. 145—148, 160, 180, 185, 191, la structurarea subcapitolului.
35. Argumentația se bazează pe date convergente din CAPLAN, GEORGE, „Americ. Journ. of Psychiatry", Mastery of Stress, 1981, vol. 138, nr. 4, pp. 413—428 ; JUCHMANES, JEAN, „Acta psychiatrica Belgica", 1980, vol. 80, nr. 4, pp. 410—413 ; WILKINSON, CHARLES-O'CONNOR WILLIAM, „Amer, Journ. of Psychiatry", 1982, vol. 139, nr. 8, pp. 895—900.
36. UNGER ROBERTO, MANGABEIRA, *A Program for Late Twentieth Century Psychiatry*, „Amer. Journ. of Psychiatry", 1982, vol. 139, nr. 2, pp. 155—164.
37. Referiri la citarea 35.
38. ELIAS, HANS, *Simulacra Anatomica*, „Spectrum", 1977, vol. 20, nr. 5, pp. 5—8.
39. DRĂGUȚ, VASILE, *Arta Românească*, București, Editura Meridiane, 1982, vol. 1, p. 460 : „încă prea puțin studiată, portretistica secolului al XVII-lea trebuie considerată un adevărat prolog al picturii din secolul următor, cînd procesul de laicizare al artelor se va desăvîrși în directă legătură cu mutațiile revoluționare intervenite în viața socială și politică a țării".
40. Se rețin elemente din antologia de texte : *Literatură și pictură, file din istoria criticii de artă din România*, de E. CENUȘE, București, Editura Albatros, 1985, pp. 140—143 și din lucrarea lui G. MOVILEANU, *Grigorescu, antologie de texte*, București, Editura Meridiane, 1978, pp. 92, 35—36. Exemplificări și interpretări iconografice din : VASILE FLOREA, *Arta românească modernă și contemporană*, București, Editura Meridiane, 1982.

Citările nu au pretenția de a fi complete sau aluzive la ierarhii valorice, reprezentînd doar exemplificări la temă.

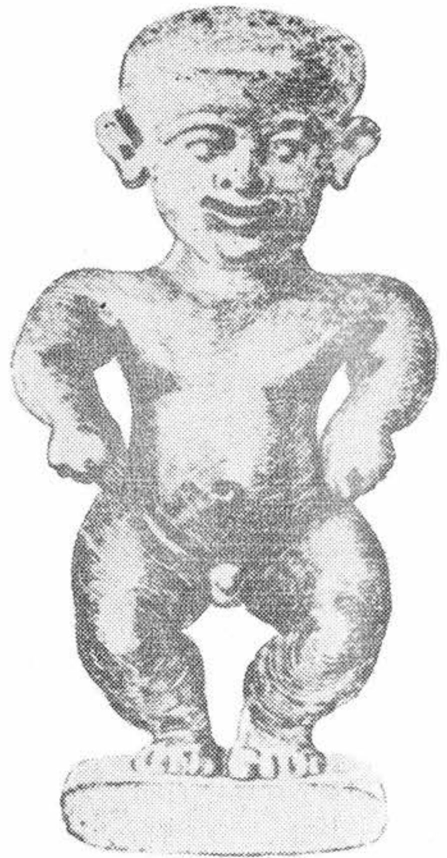
CUPRINS



Amenofis IV — Akhnaton : semne de acromegalie și de feminizare (mărirea regiunii mamare, lungimea brațelor, proeminența abdomenului)



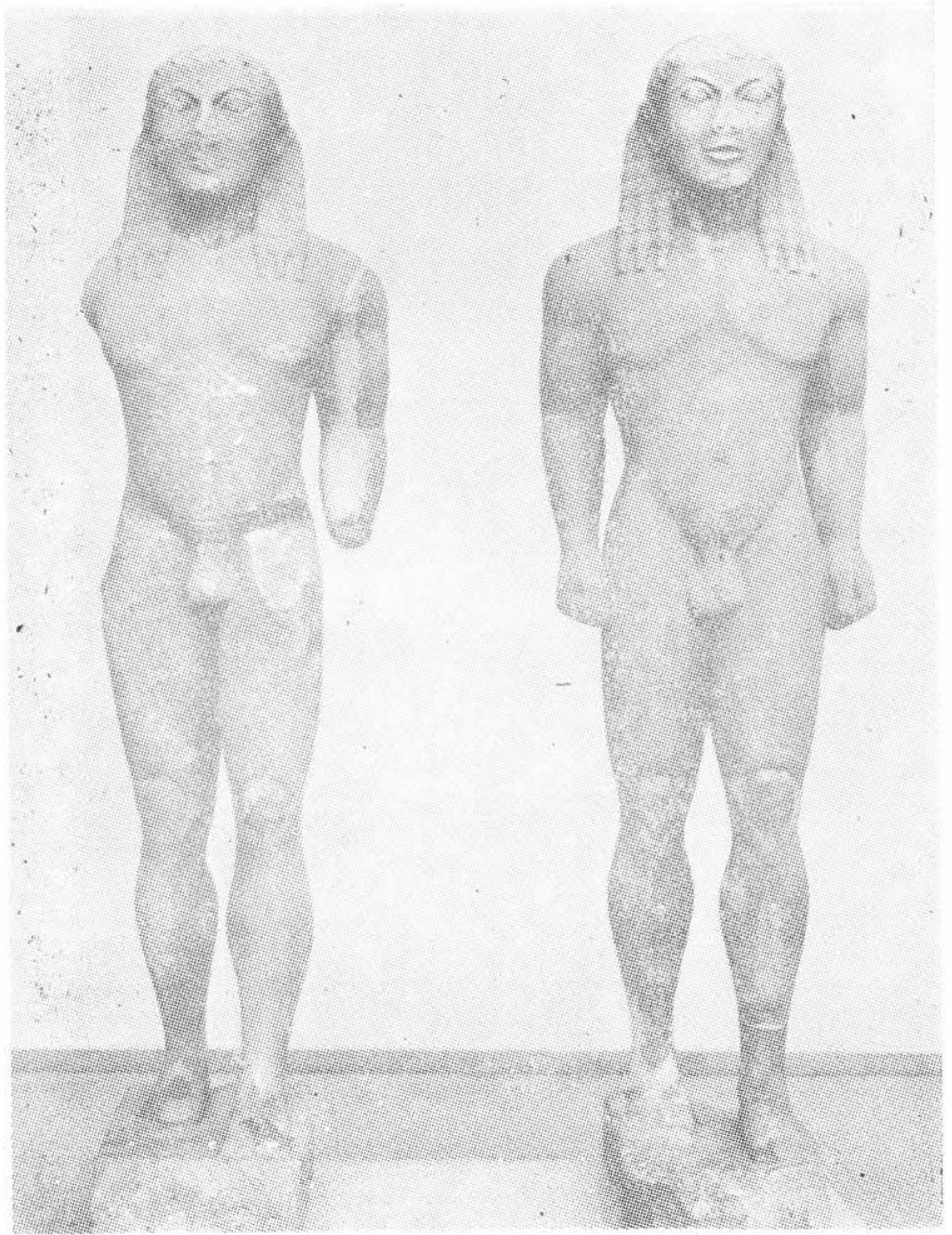
Zeul Bes



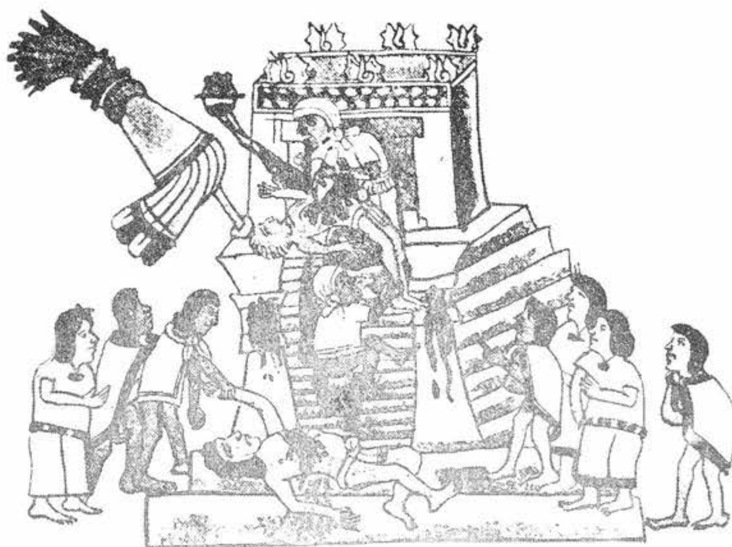
Piticul Patec



Structura anatomică a stilului geometric



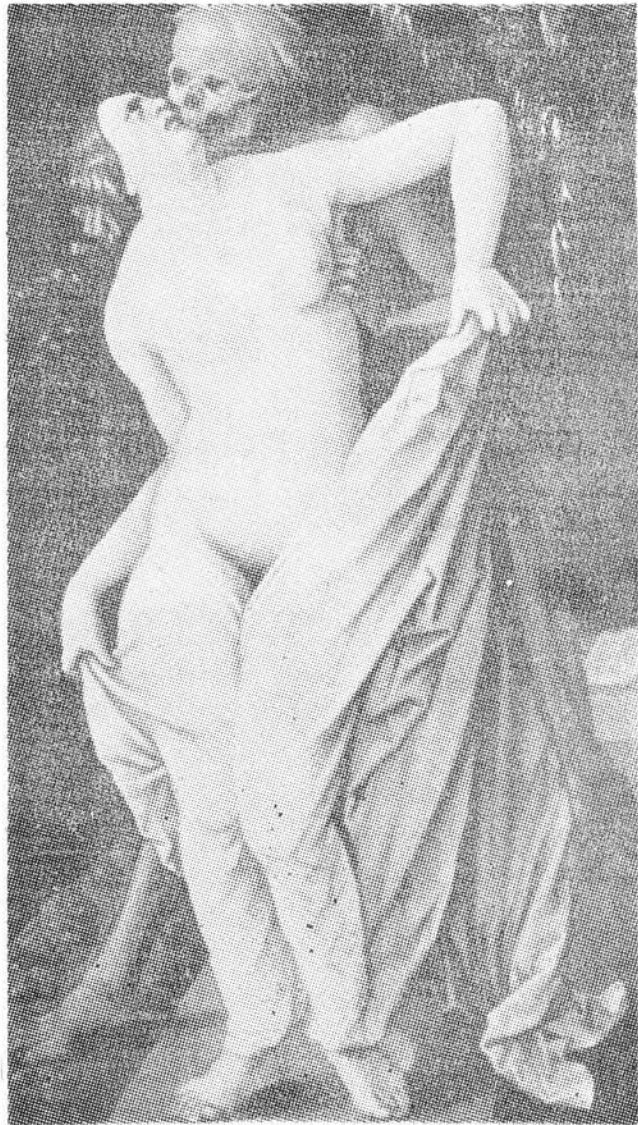
Cheobis și Biton, perioada arhaică



Scenă de sacrificiu uman (smulgerea inimii) în arta Americii precolumbiene



J. Bosch: malformaţie congenitală în „Tentaţia Sfîntului Anton"



Baldung Grien: „Moartea și femeia“



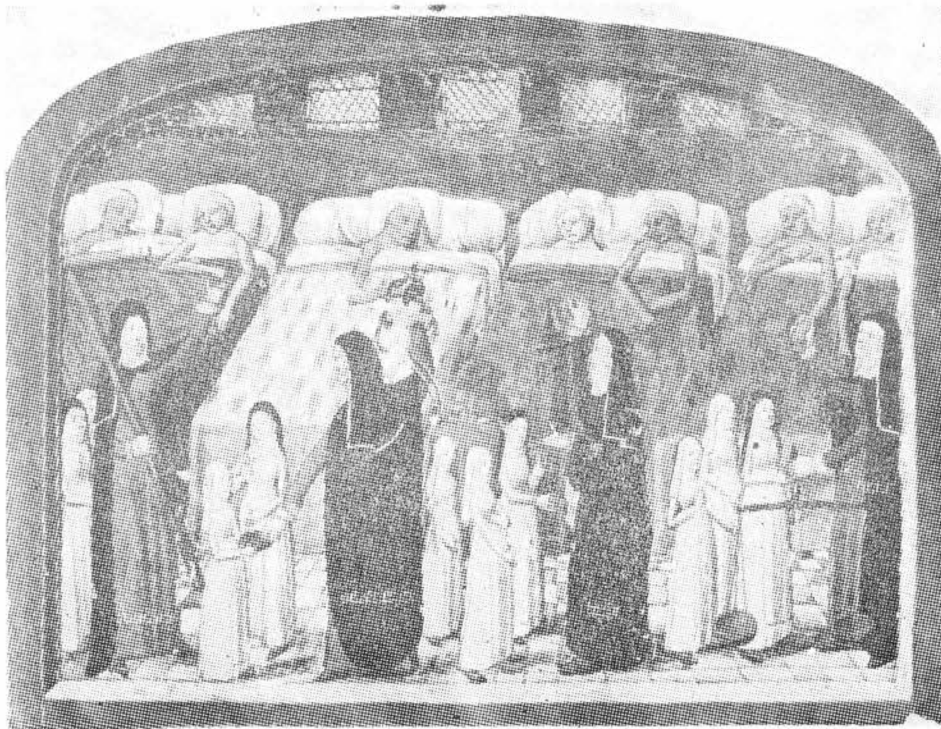
Urs Graf : „Bătrîna edentată“



Zimbo Gaetano : „Pesta“



„Operația cezariană" de pictorul necunoscut (1506)



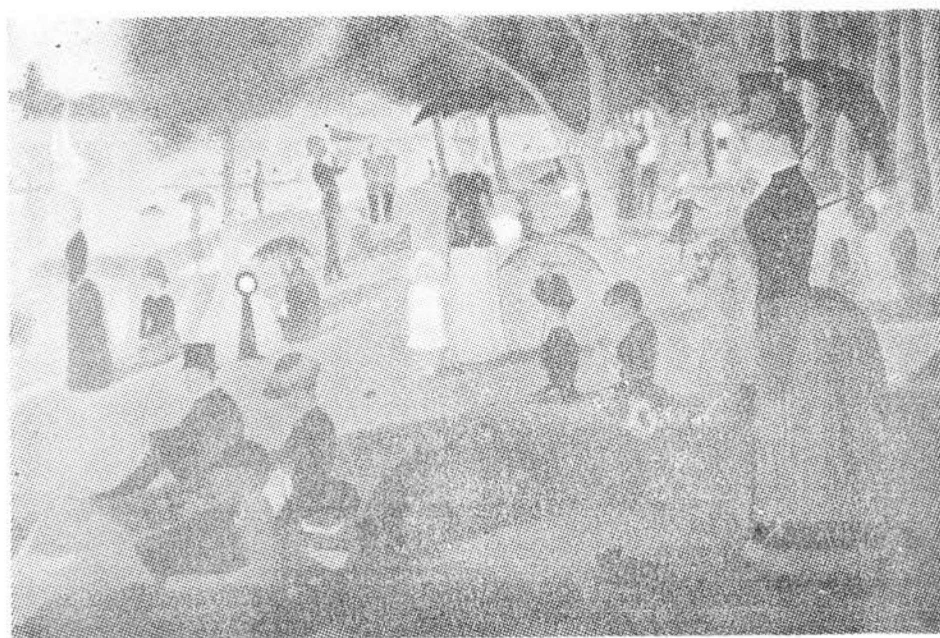
Îngrijirea bolnavilor la „Hotel Dieu" (la înființare)



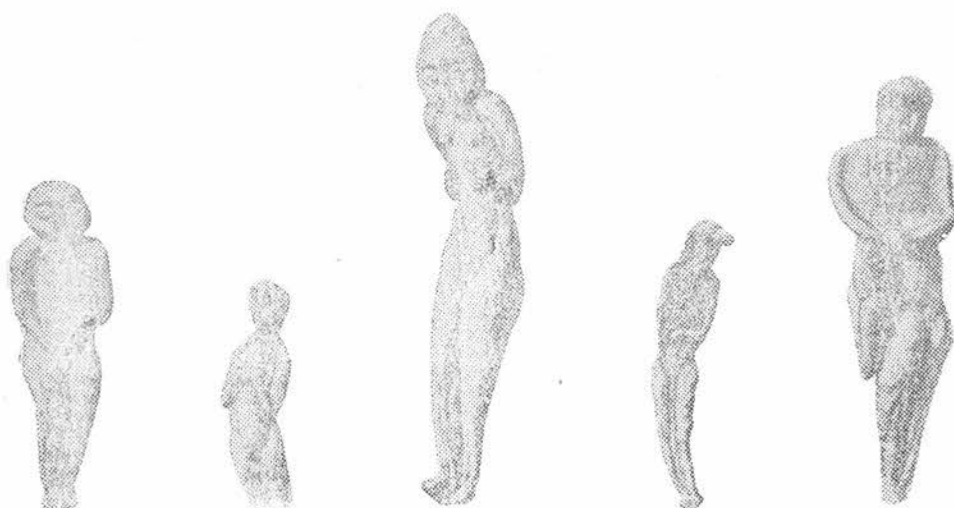
Velázquez : Piticul Sebastian de Morra



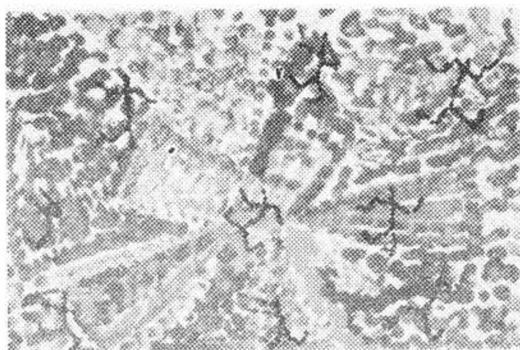
Degas : „Absintul“

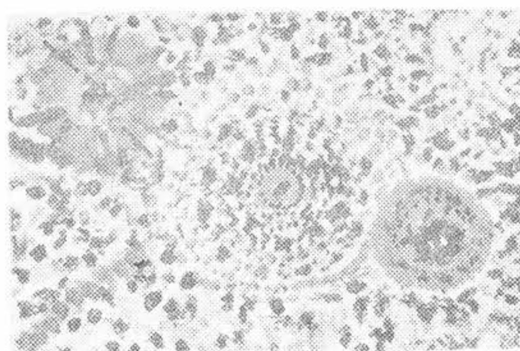


Seurat : „O după amiază de duminică pe insula Grande-Jatte“

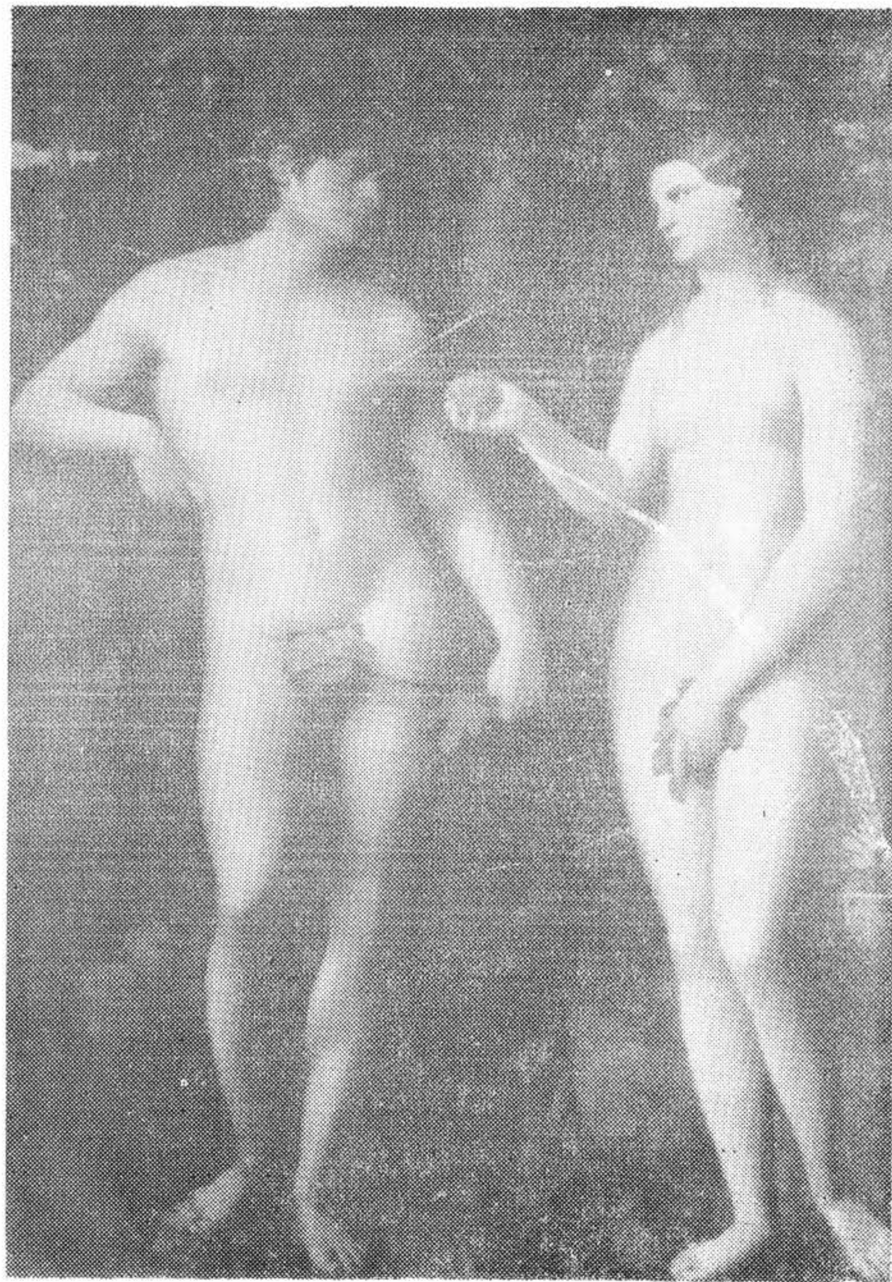


Forme umane încrustate în rădăcini de mătrăgună





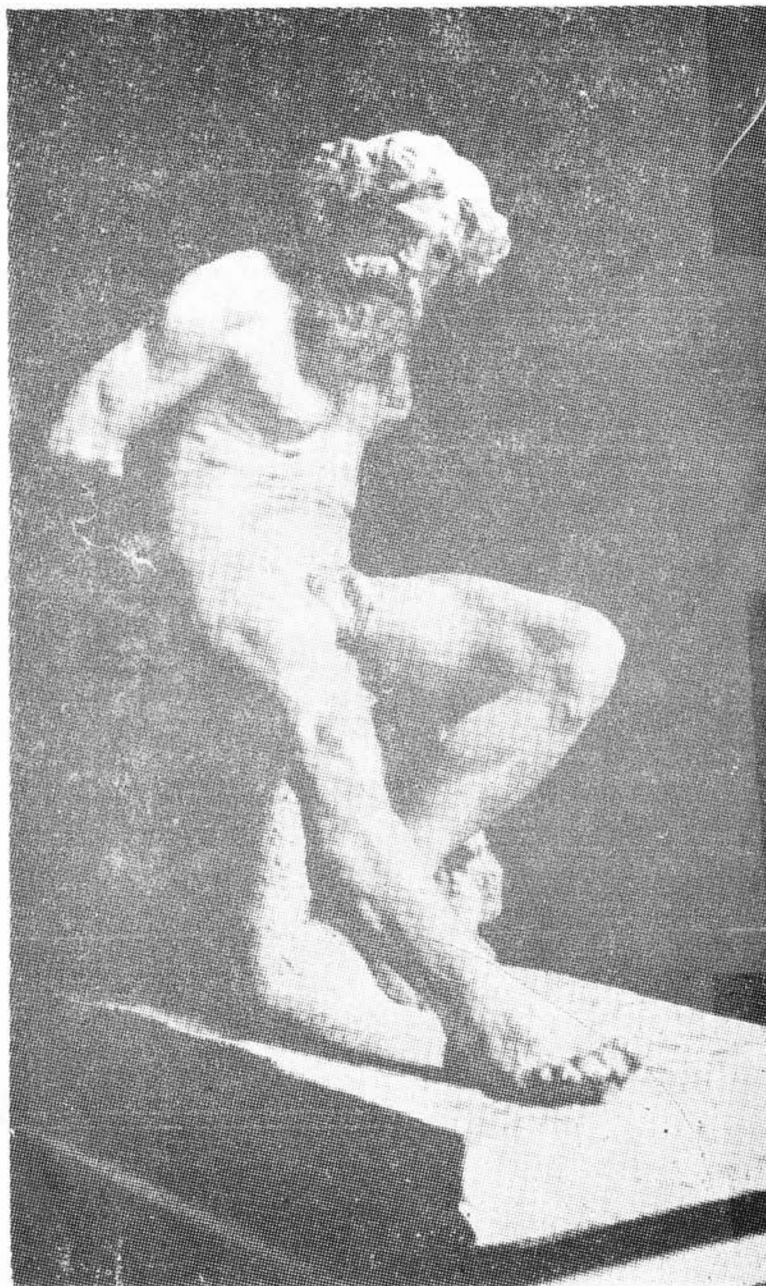
Plăsmuiri sub influența substanțelor halucinogene: adunarea centrală a formelor, urmată de expansiunea centrifugă



Palma Vecchio: „Adam și Eva"



N. Grigorescu: „Vechilul"; exemplul de nanism și progenie



Ionescu-Valbudea: „Mihai Nebunul" (sculptură)



EDITURA FACLA

Arta plastică are marele merit de a se întrepătrunde cu toate domeniile activității umane. Cu toate acestea, interferențele cu biologia și medicina sînt atît de profunde și reciproc fertilizante, încît cunoașterea lor, în etapa actuală, depășește nivelul opțional, devenind aproape imperativă. Din datele cuprinse în cele opt capitole ale prezentei monografii, rezultă că artele plastice stabilesc conexiuni cu nenumărate discipline și specialități medicale [. . .].

Dacă plasticianul în perioada de formare studiază anatomia descriptivă și funcțională, tot atît de necesar este ca biologul să înțeleagă sensurile profunde ale plasticii, pentru a defini fondul afectiv-emoțional corelabil cu normalitatea, boala și suferința umană.

Lei 19,50

MIHAI DRAGOMIRESCU

MEDICINA
ŞI
ARTA PLASTICĂ